
ROCK FM 95.2
DAVID BOWIE
ВСТРЕЧИ И ИНТЕРВЬЮ
ШОН ИГАН
MUSIC LEGENDS&IDOLS


SHOUT
SHARE
IT

Annotation

В этой книге собраны лучшие интервью с Дэвидом Боуи, которые он давал на протяжении почти всего своего творческого пути. Каждое из них — это один из этапов его невероятного путешествия через эпохи, образы, альбомы, хиты, каждое — возможность заглянуть через плечо гения поп-музыки. И во всех он невероятно точен и внимателен к собеседникам.

- Шон Иган
  -
  - «Не копайте слишком глубоко», — призывает Дэвид «Oddity» Боуи
  - Oh! You Pretty Thing[1]
  - Дэвид в «Дорчестере»
  - Прощай, Зигги, и поприветствуем Аладдина Сэйна
  - Боуи находит свой голос
  - Боуи встречает Спрингстина
  - Боуи: Теперь я предприниматель
  - Прощай, Зигги, и все такое
  - 12 минут с Дэвидом Боуи
  - Признания сноба
  - Будущее не то, что прежде
  - Интервью для Face
  - Савойская проповедь
  - Boys keep swinging
  - Интервью «Tin Machine II»
  - «Однажды, сынок, все это может стать твоим»
  - Станция за станцией
  - Мальчики все еще свингуют
  - Живопись действия
  - Ловкий старый плут
  - Уже не безумный юноша
  - Фэшн: поверните налево. Фэшн: поверните направо
  - Звезда возвращается на Землю
  - 50-Боуи-50
  - Боуи: ретроспектива
  - «Куда же я подевал мелодии?»
  - Боуи: самый стильный мужчина
  - «Эта штука значит для меня больше, чем все хитовые альбомы на свете. Большое спасибо»
  - Контакт
  - Дэвид боуи: жизнь на Земле

- Такой прекрасный день
- Вы помните ваш первый раз?
- Об авторах
- Список интервью

- notes
  - 1
  - 2
  - 3
  - 4
  - 5
  - 6
  - 7
  - 8
  - 9
  - 10
  - 11
  - 12
  - 13
  - 14
  - 15
  - 16
  - 17
  - 18
  - 19
  - 20
  - 21
  - 22
  - 23
  - 24
  - 25
  - 26
  - 27
  - 28
  - 29
  - 30
  - 31
  - 32
  - 33
  - 34
  - 35
  - 36
  - 37
  - 38
  - 39

- ○ 40
- ○ 41
- ○ 42
- ○ 43
- ○ 44
- ○ 45
- ○ 46
- ○ 47
- ○ 48
- ○ 49
- ○ 50
- ○ 51
- ○ 52
- ○ 53
- ○ 54
- ○ 55
- ○ 56
- ○ 57
- ○ 58
- ○ 59
- ○ 60
- ○ 61
- ○ 62
- ○ 63
- ○ 64
- ○ 65
- ○ 66
- ○ 67
- ○ 68
- ○ 69
- ○ 70
- ○ 71
- ○ 72
- ○ 73
- ○ 74
- ○ 75
- ○ 76
- ○ 77
- ○ 78
- ○ 79
- ○ 80
- ○ 81
- ○ 82
- ○ 83

- ○ 84
- ○ 85
- ○ 86
- ○ 87
- ○ 88
- ○ 89
- ○ 90
- ○ 91
- ○ 92
- ○ 93
- ○ 94
- ○ 95
- ○ 96
- ○ 97
- ○ 98
- ○ 99
- ○ 100
- ○ 101
- ○ 102
- ○ 103
- ○ 104
- ○ 105
- ○ 106
- ○ 107
- ○ 108
- ○ 109
- ○ 110
- ○ 111
- ○ 112
- ○ 113
- ○ 114
- ○ 115
- ○ 116
- ○ 117
- ○ 118
- ○ 119
- ○ 120
- ○ 121
- ○ 122
- ○ 123
- ○ 124
- ○ 125
- ○ 126
- ○ 127

- ○ 128
- ○ 129
- ○ 130
- ○ 131
- ○ 132
- ○ 133
- ○ 134
- ○ 135
- ○ 136
- ○ 137
- ○ 138
- ○ 139
- ○ 140
- ○ 141
- ○ 142
- ○ 143
- ○ 144
- ○ 145
- ○ 146

Шон Иган
David Bowie
Встречи и интервью

Sean Egan
BOWIE ON BOWIE:
INTERVIEWS AND ENCOUNTERS WITH DAVID BOWIE

Печатается с разрешения издательства Chicago Review Press
© 2015 Sean Egan
© ООО «Издательство АСТ», 2017

* * *

«Не копайте слишком глубоко», — призывает Дэвид «Oddity» Боуи

Гордон Коксхилл. 15 ноября 1969 года, газета «New Musical Express» (Великобритания)

Первый альбом Дэвида Боуи вышел в Великобритании в 1967 году, второй в 1969-м, оба носили его имя — «David Bowie», — и странностей и манерности в обоих было хоть отбавляй. Слышно было, что автор еще не вполне понимает, что ему делать со своим талантом. Однако на втором альбоме особо выделился сингл «Space Oddity» (в некоторых странах альбом даже был переназван в его честь). Казалось бы, у истории астронавта, который сходит с ума в безлюдной космической пустыне и приговаривает самого себя к одинокой смерти, нет никакого шанса против всеобщей эйфории вокруг Нила Армстронга и его «гигантского прыжка для всего человечества». Однако именно благодаря этому синглу слушатели заметили Боуи, открыв ему дорогу в чарты.

В этом полустраничном интервью для газеты «New Musical Express» нельзя не отметить двойственное отношение Боуи к славе. Его следующий альбом, «The Man Who Sold the World», вышел всего год спустя, но в последовавшие за первым успехом два года Боуи так старался не привлекать к себе внимания, что многие сочли его поведение своеобразным уходом из поп-музыки.

Казалось, что это часть хитроумного плана, но все было не так. Казалось, что это грандиозный хит, и так все и было. Сингл Дэвида Боуи «Space Oddity», вдохновленный фильмом «Космическая одиссея-2001», вышел тогда, когда весь мир бодрствовал у телевизоров, наблюдая за высадкой космонавтов на Луну. С присущей ему скромностью Боуи передает все лавры своей звукозаписывающей компании, но песня была написана в прошлом ноябре, так что ему никак не отречься от своего невероятного пророчества!

«Все это чистая удача», — говорит он по телефону из шотландского Перта, откуда начинается его небольшое турне по

стране хаггиса. «Меня самого изумляет успех этой пластинки, хоть я в ней и не сомневался. Последние несколько лет я был мужской версией тупой блондинки и уже не верил, что когда-нибудь меня начнут ценить за мою музыку. Может, моделям-мужчинам и нравится, когда их называют красивыми, но музыкантам от этого пользы мало — особенно сейчас, когда культ хорошеньких мальчиков постепенно сходит на нет».

И хотя сам Дэвид к написанию песен подходит серьезно, его удивляют критики, выискивающие в его сочинениях скрытые смыслы, о которых он сам даже не подозревает. «Я пишу свои песни от чистого сердца, они всецело мои, и мне, конечно, важно, чтобы их так воспринимали. Я искренне хотел бы, чтобы меня ценили как автора текстов, но я попросил бы не копаться в моих песнях слишком глубоко. Вероятнее всего, окажется, что в них нет ничего, кроме текстов и музыки, которые вы услышите с первого раза».

«Вы наверняка заметили, что я редко пишу об отношениях между мальчиками и девочками. Это потому что у меня самого никогда не было проблем с девушками. Я кажусь себе человеком довольно постоянным, и у меня никогда не было несчастливых отношений с разумной девушкой. А если девушка неумна, мне это и не интересно».

И хотя Дэвид отлично смотрелся на разогреве у группы «Humble Pie», из тура с которой он недавно вернулся, он все же считает себя в первую очередь сочинителем и даже не хочет признавать, что здорово держится на сцене.

«Это был мой первый тур, — говорит он. — И я не мог надивиться тому, что концерты вообще продолжаются. Мне казалось, что все организовано просто ужасно, но, очевидно, все знали, что они делают. Я даже не могу говорить об этом как об успехе, прежде всего потому, что мне приходилось ужиматься в двадцать минут, и в результате царящей неразберихи я вынужден был аккомпанировать себе сам. Но я рад, что публика тепло принимала „Space Oddity“, — я боялся, что слушателям будет не хватать оркестра, как на пластинке».

«Я отдаюсь публике, и мне очень важно получать обратную реакцию. Без нее мне не справиться. Но как артист я решительно настроен продолжать выступления в кабаре и клубах. В поп-музыке сейчас слишком много гордыни, группы и исполнители воротят нос от кабаре, хотя сами никогда не бывали в ночном клубе. Я просто хочу петь для всех, кто хочет меня услышать, и мне не важно, где это будет. Поверьте, я никогда не изменю свою стрижку или внешность, чтобы кому-то понравиться. Себя самого я вполне устраиваю, и людям придется принять меня таким,

какой я есть».

В прошлом художник рекламного агентства, Дэвид играл на саксофоне в джазовой группе, потом «прошел через блюзовый период», во время которого переквалифицировался в певца, затем вступил в труппу французских мимов, где познакомился и работал с Марком Боланом.

«Марк оказал на меня огромное влияние, даже не музыкой, а своим отношением к поп-культуре. Он отгораживается от всего, что в ней есть разрушительного, и занимается только своей музыкой. И я хочу так же. Я и из Лондона сбежал недавно, когда обо мне начали говорить, и не возвращался, пока это не стало действительно необходимо».

Неизбежно заходит речь и об андеграунде, и Дэвиду есть чем поделиться. «Когда все началось, — говорит он, — я надеялся, что появится много новых групп, ориентированных только на музыку, что они будут создавать серьезную музыку и стараться распространять ее. И вот музыка-то у нас есть, и по большей части отличная, но я не очень понимаю подход большинства этих так называемых андеграундных групп. Как будто они слегка расширили свою маленькую личную аудиторию, и на этом успокоились, и им вполне достаточно играть для обращенных. Так ничего не добьешься — в конце концов и они сами, и их слушатели просто достанут друг друга».

«Многое пишется и говорится о музыкальном снобизме фанатов, но я думаю, что и группы не лучше. Их почему-то трясет от одного слова „кабаре“ или „артист“».

Конечно, когда у тебя есть хит и деньги, которые он приносит, это может здорово изменить жизнь, не только баланс на банковском счете. Похоже, что Дэвид неплохо справляется. «Я купил большую машину и хорошенький маленький домик, в который потребуется вложить еще немного денег и очень много времени, прежде чем он станет таким, как я хочу. Со временем, возможно, возникнет еще что-то. Прямо сейчас меня больше волнует, как оставаться 22-летним, а еще лучше — прыгнуть назад, в 21».

«Занимаясь музыкой, можно оставаться юным внутри, но физически я чувствую себя почти зрелым мужчиной. Я часто жалею, что не успел пожить, как обычный подросток. С 16 лет я не гонял мяч на пустыре с друзьями, я давно не болтал с девушкой просто так, и, хотите верьте, хотите нет, мне этого не хватает. Когда я знакомлюсь с девушкой, мне приходится определять, знает ли она, кто я, интересую ли я ее сам по себе или же мое имя. Проблема немного серьезнее, чем может показаться, но, постучим по дереву, до сих пор мне с девушками

везло».

Ближайшее будущее выглядит для Дэвида лучезарным: он может выступать, сколько захочет, на неделе выйдет его новая пластинка, и, возможно, он даже станет ведущим собственной телепередачи. Но Дэвид пока не научился беспокоиться о новых хитах. «Новые? — переспрашивает он. — Пока еще и старые не отыграл. Если честно, я об этом пока не думал. Не могу сказать с уверенностью, что у меня есть уже подходящая песня для нового сингла, но я не хочу становиться одним из тех исполнителей, чья карьера полностью зависит от хитов, а в остальное время их, считай, и не существует. Надеюсь выкроить себе немного времени для сочинительства, когда вернусь из Шотландии, и даже тогда — не могу же я писать просто потому, что у меня есть на это время. Но я слишком молод, чтобы все мои идеи иссякли, не правда ли? Что-нибудь да придумается».

Прямо сейчас Дэвид Боуи кажется именно тем, кого не хватает поп-музыке: нестандартно мыслящий, работящий, равнодушный к наркотикам и презирающий классовое деление в музыке. Он кажется человеком достаточно здравомыслящим, чтобы избежать головокружения от успехов. Уверен, что он сумеет выстоять против всех искушений, а если нет, то ему хватит мудрости, чтобы сбежать.

Oh! You Pretty Thing[1]

Майкл Уоттс. 22 января 1972 года, журнал «Melody Maker» (Великобритания)

Без всяких сомнений, это самое знаменитое опубликованное интервью Дэвида Боуи.

Когда в начале 1972 года британский еженедельный журнал про музыку «Melody Maker» отправил к Боуи своего корреспондента Майкла Уоттса, Боуи проходил испытательный срок перед возвращением в музыку. В эпоху, когда музыканту жизненно необходимо было оставаться на виду, три года, которые прошли с успеха «Space Oddity», казались вечностью. И молодым людям, обеспокоенным, что предмет их обожания покинул их, было не объяснить, что перерыв этот был в большей степени добровольным: Боуи с головой пропал в Художественных лабораториях Бекенхэма, позабыв и о музыке, и о славе. Но его возвращение оказалось одним из самых грандиозных камбэков всех времен. Вышедший в декабре 1971 года альбом «Hunky Dory» был немедленно провозглашен классикой, он под завязку набит великими мелодиями и при этом остается верен духу альтернативной культуры. Тем поразительнее оказывается тот факт, что альбом был сложен наспех, чтобы утихомирить звукозаписывающую компанию, возмущенную тем, как долго созревал главный шедевр Боуи. Этот шедевр, пластинка «The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars», играла в проигрывателе, пока Боуи принимал у себя Уоттса. Это тоже была классика, тоже верная духу времени — уже нового времени, скорее, неистовствующего во грязи и во плоти, чем погруженного в глубокомыслие. В своем творческом горении Боуи не слишком заботился о философском постоянстве. И он уже стремился к славе — но на собственных условиях.

Заметьте, как бесстрастно — и даже скептично — наблюдает Уоттс спектакль, который устраивает перед ним Боуи. Он был прав, как покажут дальнейшие интервью в этой книге. Но даже если

признание Боуи в собственной гомосексуальности было не вполне правдой, он все равно шел на огромный риск — гомосексуальность в те времена отталкивала даже хиппи и фанатов рок-музыки. И все же ставка его сыграла так блистательно, как он и предсказывал в разговоре с Уоттсом.

Стоит еще заметить, что в этой статье мы впервые встречаем другую знаменитую цитату Боуи — о том, что он станет великим, прежде чем разобьется о Землю. Первая часть этого предсказания сбылась.

Пусть он не был одет в шелка прямо из магазина «Либерти» и его длинные светлые волосы больше не спадали волнами на плечи, Дэвид Боуи все равно выглядел клево. Он облачился во что-то вроде боевого костюма, тесно обтягивающего ноги и расстегнутого на груди, обнажившего белый торс. Штанины были подвернуты, чтобы продемонстрировать во всей красе пару огромных красных пластиковых ботинок на не менее чем семисантиметровой платформе, а волосы подстрижены и уложены таким невероятным образом, что ты, затаив дыхание, следил, чтобы ветерок из открытого окна не посмел разрушить эту прическу. Хотелось бы мне, чтобы вы были там и могли заценить его, такой он был суперский.

Это все любимые словечки Дэвида — «заценить», «супер». Он говорит, что он гей. Хммм. Пару месяцев назад на его концерте в «Хампстед Кантри Клаб», засаленном, повидавшем всякое местечке в северном Лондоне, собралась половина гей-населения города, чтобы полюбоваться на его огромную бархатную шляпу со свисающими полями, которую он крутил вокруг головы после каждого номера. Если верить менеджеру клуба, Стюарту Лиону, один юный гей просидел весь концерт прямо у самой сцены, замерев от восторга. Впрочем, оказывается, что на Освободительное движение геев и лесбиянок у Боуи, тем не менее, времени нет. Именно это движение он возглавлять не хочет. Ему претят все эти стадные игры. Время цветов — это было весело, но на самом деле он хочет сохранить индивидуальность. И разве не парадоксально, что у него до сих пор, по его собственному выражению, «хорошие отношения» с женой. А еще есть и сын, Зоуи. Боуи считает, что его можно назвать «бисексуальным».

Как только Дэвида не называют. В Штатах его нарекали и английским Бобом Диланом, и авангардным беспредельщиком, два в одном. «Нью-Йорк таймс» пишет о его «ясном и блистательном воображении». Он им там очень нравится. А вот

дома, в Британии с ее вечно поджатыми губами, где Элис Купер возмущает общественное спокойствие, немногие прониклись Дэвидом Боуи. Его последний альбом «The Man Who Sold The World» разошелся в Штатах 50 тысячами копий, здесь же продалось всего 5 пластинок, и все их купил сам Боуи.

Да, но еще до конца этого года все вы, кого воротит от Элиса, будете без ума от мистера Боуи, а всех тех, кто уже понимает, что к чему, заворожит голос, волшебно меняющийся от песни к песне, способность писать музыку, завоевывающую сердца, и драматический дар, от зависти к которому лучшие из наших лицедеев сгрызут свои подводки для глаз. Все это вместе — а также добавьте прекрасно слаженную группу с суперзвездой Миком Ронсоном в ведущих гитаристах, которая может и дать вам под дых тяжеляком, и утешить неимоверной нежностью больное сердце. О, как прекрасно быть молодым.

Причина — новый альбом Боуи «Hunky Dory», в котором талант к мелодиям, противостоять которым невозможно, сочетается с многоуровневой поэзией — ее можно воспринимать и как прямой рассказ, и как философию, и как аллегорию, смотря как глубоко вы желаете проникнуть. Он мастер пронзительных, сильных и в то же время простых поп-мелодий, слова и аранжировки в которых полны тайн и смутных намеков.

Так, песня «Oh! You Pretty Things», ставшая хитом в исполнении Питера Нуна, только на поверхности, прежде всего в партии хора, повествует о чувствах будущего отца — на более глубоком уровне тут заложена вера Боуи в сверхчеловеческую расу, в homo superior, на которых он намекает в тексте: «Я думаю о том, что наступит мир, Где Золотые Люди обнаружат книги, Написанные в страдании, Написанные в благоговении, Человеком растерянным, пытавшимся понять, что все мы здесь делаем, О, сегодня явились чужаки и, кажется, они пришли, чтобы остаться». Меня изрядно забавляет мысль, что такую тяжелую песню исполняет Питер Нун. Это довольно эксцентрично, признает сам Дэвид. Но у Боуи настоящий нюх к такого рода диссонансам. На альбоме «The Man Who Sold The World» есть, например, отрывок в конце песни «Black Country Rock», в котором он безупречно пародирует заливистые трели своего друга Марка Болана. На альбоме «Hunky Dory» он посвящает песню под названием «Queen Bitch» группе «Velvet Underground», точь-в-точь копируя вокал и аранжировки Лу Рида — пародийна и история, в которой бойфренда певца соблазняет другая «королева», очень в духе «Velvet Underground». В его собственных альбомах опять же он часто обращается к густому акценту кокни — как в песнях «Saviour Machine» (альбом «The Man Who Sold The World») и тех

же «The Bewlay Brothers». Сам Боуи говорит, что слизал этот акцент у Энтони Ньюли, поскольку он без ума от «Остановите землю — я сойду» и «Странного мира Гурни Слейда». «Свои мысли он частенько преподносит таким густым акцентом кокни, и я решил использовать этот акцент там и тут для пущей убедительности».

Безупречный слух Боуи на копирование, несомненно, объясняется его врожденным чувством театра. Он говорит, что воспринимает себя скорее как актера и шоумена, чем как музыканта, что, возможно, он только актер, и ничего больше. «За этой непробивной броней может скрываться невидимый человек». Шутите? «Нисколько. Я не особо увлекаюсь жизнью. Я мог бы с тем же успехом быть просто астральным духом».

Боуи говорит со мной в офисе «Gem Musi», где работают его менеджеры. Проигрыватель играет его следующий альбом, «The Rise And Fall of Ziggy Stardust And The Spiders From Mars», героем которого стала придуманная рок-группа. Это музыка с довольно тяжелым звуком, напоминающим «The Man Who Sold The World». Альбом выпускают совсем скоро, несмотря на то, что буквально только что вышел «Hunky Dory». Все здесь знают, что уже в этом году Боуи будет грандиозной суперзвездой во всем мире — прежде всего сам Дэвид. Его песни всегда опережают время лет на десять, говорит он, но в этом году он готов предугадать тренды. «Я буду велик, — говорит он, его огромные красные сапоги подрагивают в воздухе в такт музыке, — и это даже по-своему пугает. Ведь я понимаю, что когда достигну своей вершины, придет время падать, и падение это будет громким».

Человеку, который продал это предсказание миру, уже случалось вытянуть свой выигрышный билет. Вспомните «Space Oddity», хронику неудач майора Тома — а заодно причину настоящего бума на ксилофоны. В 1968 году песня вошла в десятку хитов года, но с тех пор Боуи почти не выступал перед публикой. Он ненадолго появился на сцене в Художественной лаборатории в Бекенхэме, которую соосновал у себя в родном Кенте, но стоило ему понять, что в пятницу вечером люди отправляются туда не ради экспериментального искусства, а чтобы попялиться, как трудится Боуи — автор хитов, его иллюзии, очевидно, развеялись. Проект тот провалился, но и перспектива концертов по стране, каждый день в новом городе, не казалась ему особо привлекательной.

Так что прошедшие три года он целиком посвятил себя записи трех альбомов: «David Bowie» (тот самый, с которого «Space Oddity») и «The Man Who Sold The World» для «Philips», и «Hunky Dory» для RCA. Его первый альбом, «Love You Till

Tuesday», вышел в 1968 году на новом лейбле «Deram», но продавался не слишком хорошо, и компания «Decca», которой принадлежал «Deram», казалось бы, потеряла к нему интерес.

Для него, впрочем, все началось, когда ему было пятнадцать и его брат дал ему партитуру, чтобы он выбрал инструмент — Боуи остановился на саксофоне, потому что в книге этот инструмент был главным (Джерри Маллигэн, да?). Так что в 63-м он играл на тенор-саксофоне в лондонском ритм-н-блюзовом бэнде и ушел оттуда, чтобы основать полупрофессиональную блюзовую группу под названием «David Jones and The Lower Third» (имя он изменил в 1966 году, когда прославился Дэйви Джонс из «The Monkees». Боуи оставил свою группу в 1967-м и начал выступать в клубах, где играли фолк-музыку.

С 14 лет он интересовался буддизмом и Тибетом, поэтому, когда его первая пластинка провалилась, он полностью оставил музыку, чтобы посвятить все свое время Тибетскому обществу, занимавшемуся помощью ламам, изгнанным из страны в результате китайско-тибетской войны. В этот период он помог основать буддистский монастырь в шотландском Дамфрисе. Он говорит, что и сам бы хотел стать тибетским монахом, и может, и стал бы, если бы не повстречал Линдси Кэмпа, у которого в Лондоне была своя труппа мимов: «Это было столь же волшебно, как и буддизм, и я продался с потрохами и сделался городским созданием. Я думаю, отсюда корни и моего интереса к персонажам».

Его нынешний персонаж — это явление гей-королевы, роскошно женственного мальчика. Со своими мягкими руками и дерзкими словечками он кажется воплощением кэмпа. «Я — гей, — заявляет он, — и всегда был им, еще со времен Дэвида Джонса». Но в том, как он говорит это, есть какое-то веселое лукавство, улыбка, спрятанная в уголках губ. Он прекрасно понимает, что сейчас наступило такое время, в которое дозволено вести себя как дива, и что шок и эпатаж, на которых строится история поп-музыки, не даются без труда.

И даже если он не эпатирует, он хотя бы забавляет. Его выраженная сексуальная амбивалентность провоцирует увлекательную игру: так все-таки да или нет? Во время столкновения сексуальных идентичностей он с пользой для себя использует путаницу женских и мужских ролей. «Так почему на вас сегодня не женское платье?» — спрашиваю я (у него нет исключительного права на иронию). «Дорогуша, — отвечает он. — Ты должен понять, что это не женское — это мужское платье».

Женские или мужские, платья он начал носить два года

назад, но говорит, что до того совершал эпатажные поступки, которые не были приняты обществом. Просто так получилось, замечает он, что в последние два года люди согласились принять тот факт, что в мире существуют бисексуалы «и — о ужас — гомосексуалы». Он улыбается, это дополнение его забавляет.

«Важно сказать, что меня никто не заставляет носить женскую одежду. Я хочу продолжать в том же духе еще долго после того, как это выйдет из моды. Наверное, я просто из космоса. Я всегда носил одежду своего собственного стиля. Я сам ее придумываю. Я и это придумал».

Он прерывается, чтобы окинуть рукой то, что на нем надето. «Мне просто не нравится одежда, которую можно купить в магазине. Я ведь и платья не все время ношу. Я меняюсь каждый день. Я не эпатажен. Я — Дэвид Боуи».

Я спрашиваю, как ему наш дорогой Элис, и он пренебрежительно качает головой: «Никак. Я купил его первый альбом, но он меня не восхитил и не шокировал. Я думаю, он старается эпатировать. Посмотрите на него, бедная душка, как сверкают его красные глаза, как он напряжен. Он так старается. Его номер с удавом — мой друг, Руди Валентино, выполнял такой же трюк за сто лет до него. И что я вижу — мисс К. со своим удавчиком. Мне это кажется унизительным. Все это очень продумано, очень в духе нашей эпохи. Возможно, сейчас он успешнее, чем я, но я придумал новый вид артиста — одежда, жесты. В Штатах они называют это „пантомимный рок“».

Несмотря на все его оборки, будет тем не менее совсем неправильно записывать его первым делом в артисты травести, пусть и блистательные. Искусственно растянутый, растиражированный образ неизбежно уменьшит самого артиста. А Боуи — именно артист. Он сам предвидит неизбежность этой проблемы, когда говорит, что не хочет больше выпячивать свое внешнее «я». Образа у него достаточно. В этом году он собирается посвятить свое время сценической работе и записи. Как он говорит, только это и считается на смертном одре. Он выстоит — или падет — вместе со своей музыкой.

Мне, в отличие от других, не кажется, что он пишет какие-то особо интеллектуальные песни. Его способность исследовать одну и ту же тему с разных ракурсов кажется мне скорее интуитивной. Его песни — не строго выстроенная мысль, а вываливание своего подсознания. Он сам говорит, что нечасто старается вступить в диалог с самим собой, продумать свои идеи. «Если я вижу звезду, и звезда эта красная, я не буду пытаться объяснить, почему она красная. Я задумаюсь, как мне описать слушателю наилучшим образом, что именно эта звезда оказалась именно этого цвета. Я

не задаю вопросов, я выстраиваю связи. Я нахожу свои ответы в творениях других. Мою же работу можно сравнить с разговором с психоаналитиком. Моя сцена — это моя кушетка».

Именно потому, что музыка его так глубоко укоренена в бессознательном, он так восхищается Сидом Барреттом. Ему кажется, что не знающая никаких границ поэзия Сида и для него открыла двери, оба они, думает он — создания своих собственных песен. И если Барретт совершил первый прорыв, то теперь оставаться на плаву и расширять границы своего подсознательного ему помогают Лу Рид и Игги Поп. Он, Лу и Игги завоюют весь мир, говорит Боуи. Он преклоняется перед этими сочинителями.

Другой важный источник его вдохновения — мифология. Ему очень хотелось бы верить в мифы прошлого, прежде всего в миф об Атлантиде, и та же тяга к легендам побудила его создать миф будущего, веру в неизбежный приход расы высших людей, homo superior. В этом для него видится единственный проблеск надежды. «Все, что не смогли мы, сделают они», — говорит он.

Эта вера выросла из отрицания пути развития общества в целом. Будущее этого мира не оставляет для него больших надежд. Год назад он отводил человечеству 40 лет. На его следующем альбоме есть песня, сокращающая приговор, она называется «Пять лет». Он фаталист, как видите, убежденный оптимист. «Pretty thing», этот беззаботный хит Германа, связывает эту фаталистическую обреченность с искрой надежды, которую Боуи видит в рождении своего сына, своеобразное поэтическое уравнение homo superior. «Мне кажется, — говорит он, — что нам тем временем удалось создать нового человека. Мы создали ребенка, который будет настолько атакован медиа, что к 12 годам окажется потерян для своих родителей».

Этот технологический прогноз напоминает нам образ ближайшего будущего из «Заводного апельсина» Стенли Кубрика. Сильная штука. И гораздо, гораздо продвинутей, чем вся шумиха с переодеванием. Не стоит считать Дэвида Боуи несерьезным музыкантом только потому, что ему нравится иногда нас немного подразнить.

Дэвид в «Дорчестере»

Чарльз Шейар Мюррей. 22 и 29 июля 1972 года, газета «New Musical Express» (Великобритания)

Как можно понять уже из первых предложений этой двухчастной статьи в газете «New Musical Express», к лету 1972 года Боуи был звездой. Он сумел преодолеть двойственные чувства к славе, которые высказывал в интервью Гордону Коксиллу в той же газете в 1969-м, и теперь откровенно стремился к коммерческому успеху — и вышедший 6 июня альбом «The Rise and Fall of Ziggy Stardust» к успеху его привел. Андрогинность, научная фантастика, заигрывания с идентичностью, новаторские идеи и высокое искусство в этой работе были намешаны в такой сбивающей с ног пропорции, что немногим удавалось обратить внимание — или даже просто задуматься и понять, — что перед ними вовсе не тот концептуальный альбом про двуполое инопланетное существо, который им обещали (заметьте, как Боуи уклоняется от ответа на вопрос интервьюера про песенный цикл альбома). Почти никто не заметил, что главному герою посвящены всего несколько песен альбома: во многом потому, что фигура героя стала неразделима с фигурой самого Боуи — Зигги был повсюду.

И хотя Боуи в это время все еще давал концерты в дешевых клубах вроде «Friars» в Эйлсбури, он был всего в полушаге от той громадной славы, которую предсказывает ему здесь Чарльз Шейар Мюррей (и, конечно, которую сам Боуи предсказал, говоря с Майклом Уоттсом в начале года). Порою Мюррей лебезит здесь так, как умеет лебезить только журналист, уверенный, что перед ним Самый Главный Музыкант в Мире, — но что ни говори, так оно и было.

Невероятно, конечно, но Боуи в тот момент был даже больше, чем Самый Главный Музыкант в Мире. Вторая часть этого интервью вышла в газете рядом с захлебывающейся хвалебной рецензией на сингл группы «Mott the Hoople» под названием «All the Young Dudes», написанный и спродюсированный

Боуи. В статье тоже упоминалось, что в то время он щедро одалживал свой талант сочинителя и продюсера (а также ту пыльцу фей, что мы считаем славой) музыкантам, которыми он восхищался, — таким как Мотт, Лу Рид или Игги Поп. Во всех случаях это давало новую энергию их собственным карьерам.

Случай на рубеже 70-х, который Боуи вспоминает, рассказывая, как он без всякого успеха пытался доказать аудитории ценность «визуально восхитительного», показывает, насколько Боуи опередил свое время, создавая то, что позже получит название глэм-рок, для которого Зигги Стардаст стал одним из первых титанов.

Примечание: Вместо «Анжи» читай «Энджи» [первая жена Боуи] .

Часть первая

Джилл и Лин по семнадцать лет, и они обожают Дэвида Боуи. Обе за последние три недели побывали на трех его концертах. У обеих есть пластинка «Зигги Стардаст», и ни одной не нравится Марк Болан. Джилл говорит, что ей нравится, как Дэвид выглядит. Нет, она не считает его красавцем. Ей просто нравится, как он выглядит.

Я, они и еще целый зал потных людей отправились на выходных в клуб «Фрайарс» в Эйлсбери, чтобы увидеть Дэвида Боуи и его группу «Spiders from Mars». Сам Зигги ненадолго удостоил нас своим посещением, было клево, группа была единым целым, Зигги играл на гитаре. Как рок-группа, «Спайдерс» представляют из себя довольно сюрреалистическое зрелище: Тревор Болдер с его серебряными бакенбардами, свисающими ниже лица, оранжевые волосы Вуди Вудманси, уложенные в прическу типа «утиный хвост», как у самого Дэвида. Концерт проносится на единой скорости до финальных аккордов «Suffragette City», на которых Дэвид выкидывает свой самый эпатажный номер, присасываясь губами к гитаре Мика Ронсона.

Дэвид Боуи будет Великим.

На следующий день он проводит большую пресс-конференцию в отеле «Дорчестер» — специально для целого самолета писак, прилетевших из Америки на выходные. В кондиционированном, обставленном с холодной элегантностью фойе все кажется замедленным после пыльной, плавящейся от

жары улицы. По коридорам второго этажа, зеркально повторяющим друг друга, я прохожу в соответствующе элегантный номер, в котором разнообразные люди из медиа едят пирожные и бутерброды и пьют чай или виски, или и то и другое.

Лу Рид тоже здесь со своей группой и все «Спайдерсы», а в углу в футболке с Марком Боланом, с серебряными волосами, с накрашенными глазами, свернулся Игги Поп. Когда я прибыл, на Дэвиде был какой-то очередной наряд. Когда я уходил, он уже дважды переоделся. Жена Дэвида, короткостриженая и грациозная, присматривает за всеми, смешивает напитки и терпит приставания гастрольного менеджера Лу Рида. Когда я прибыл, он как раз укусил ее в живот, а поскольку она совсем худенькая, он попал прямо в абдоминальную мышцу, и все чуть животики себе не надорвали.

Вуди щедро наливает мне шикарный «Джонни Уокер Блэк Лейбл» и персиковый сок. Лу Рид вполголоса разговаривает с Дэвидом. Его глаза накрашены, ногти покрыты бордовым лаком. Время от времени в номер заходят обалдевшие официанты, принося еще виски, вина и сэндвичей.

Мюррей: Самые популярные словечки у рок-журналистов сегодня: «фанк», «кэмп» и «панк». Насколько верно будет сказать, что именно вы внедрили их в употребление?

Боуи: Я думаю, дело скорее в том, что прессе не хватает средств выражения. Они очень узко мыслят. Для них все оказывается связано с одним из этих слов.

Даже не то, чтобы связано… Берут то, что подвернется.

Думаю, так. Что до фанка, не считаю, что фанк — это про меня. Меня никогда не называли фанковым. Вы бы назвали? Я нет…

А хотели бы?

Да. Но это довольно нечеткое определение. Кэмп — да, про кэмп я понимаю. Когда-то это проходило по категории эстрады, но поскольку классических эстрадных артистов больше не осталось, когда возникает кто-то, кто хочет развлекать, его, увы, тут же записывают в «кэмп». Я не думаю, что я кэмповее любого другого артиста, который свободно чувствует себя на сцене, чувствует себя свободнее на сцене, чем в жизни.

Никто никогда не называл Джерри Гарсию кэмпом.

То есть, конечно, он музыкант, а я не музыкант, не на том уровне, знаете. Я не притворяюсь, что музыка для меня главное, есть много остального, что важно для меня не меньше, чем музыка. Театр и пантомима, например.

Вы говорите, что не считаете себя музыкантом, но как человек, производящий музыку высочайшего класса, я

думаю, вы имеете полное право называться музыкантом.

Хорошо, скажу иначе. Я не думаю, что когда-нибудь достигну технического совершенства в освоении музыкального инструмента. Во мне есть творческая сила, и она находит себе выход через музыкальную форму.

Вы говорили, что сами себя музыкантом не считаете.

В этой терминологии: если считать музыкантом того, кто виртуозно играет на каком-либо инструменте, но без всякого полета фантазии. Я неплохо играю на альт-саксофоне, у меня есть своя партия на альбоме группы «Mott the Hoople», было довольно приятно вернуться к альту после долгого перерыва.

Вы играли на альте в «Hunky Dory».

Да, но всего пару фраз. На альбоме Мотта я довольно много играю. (Мик Грэхем: «Ты на сцене играл») Что? А да, на паре концертов я давал Джеймса Брауна. Мы играли «Hot Pants» и немножко подудели. Это были концерты, на которые пришло особо много модов, так что мы подумали, почему бы не ввернуть саксофон. Это все был экспромт, по большей части.

Помню, как лет пять назад я пытался организовать блюз-бэнд и провалился с треском, потому что люди стояли у сцены и кричали: «Эй, народ! Играй нам „Тамлу“»[2].

О да, но я отлично давал соул, я умею наподдать Джеймса Брауна, я всегда очень врубался в его самые фанковые вещи, просто я никогда не считал, что могу… Я не буду пробовать себя в негритянской музыке, потому что я белый. Исключительно белый!

Но есть же вполне отдельный жанр белого фанка. «Velvet Underground», например. Если измерять их аршинной линейкой фанка, а не Альберта Кинга. Вам не кажется, что ваша музыка — это тоже своего рода фанк?

Да, я не могу определить точно, что это такое. Если по рок-н-ролльной шкале, то мои песни решительно попадают в корзину «Velvet Underground», потому что они оказали на меня самое большое влияние в рок-музыке, даже большее, чем Чак Берри, архетип.

Я бы сказал, что Лу Рид стал для вас тем, кем Чак Берри был для «Роллингов».

Да, именно так, это очень хорошая аналогия, и я полностью с ней согласен. Более того, я сам что-то подобное говорил уже много раз.

Еще один вопрос, который я хотел задать — о том, что рок-н-ролл постепенно ритуализируется. Вместо простого незамысловатого подхода, например «The Grateful Dead», он превращается в очень продуманный спектакль.

Я не могу сказать, что знаю много таких групп…

Элис Купер — довольно радикальный пример. Вы в известной степени попадаете в эту тенденцию. Марк Болан. Ша На На по-своему тоже…

Если хотите, чтобы я понял ваш вопрос, вам стоит рассказать мне, что вы по этому поводу чувствуете.

У меня смешанные чувства по этому поводу. Иногда это работает. Я думаю, что когда вы это делаете, это работает, но иногда мне кажется, что слушатель оказывается исключен.

Да, мне тоже кажется, что театр все меньше нуждается в реквизите. Как вы видели на нашем концерте, мы не используем реквизит. Он нам не нужен. Источник нашей собственной театральности — мы сами, не окружение и не сцена. Театральное искусство — как искусство владения инструментом: его надо освоить. Немало еще будет трагедий, немало групп сядет в лужу в ближайшие годы, пытаясь изображать театр, мастерством которого они не владеют. Я считаю себя профессионалом, и я уверен, что полностью выкладываюсь в своих сценических выступлениях, что когда я на сцене, я отдаю своим зрителям больше, чем кому-либо вне сцены. И я долго этому учился. Я участвовал в труппе мимов, я выступал на сцене. Я пытаюсь сказать, что понимать вещи, которыми ты занимаешься, и упражняться в них не менее важно, чем учиться играть на музыкальном инструменте. Театральность на сцене будет все моднее, но по большей части останется на уровне драмкружка в обычной средней школе. И только несколько случайных групп научатся доводить свою театральность до уровня мастерства.

В Игги [Попе] есть природная театральность. За этим очень интересно наблюдать, потому что она не вписывается ни в какие правила, стандарты или структуры театра. Это все он сам, детройтский театр, который он принес с собой. Прямо с улицы.

Вы не забывайте, что мы только три месяца, как в турне, мы все еще срастаемся. Но больше всего я хочу сам стать реквизитом к своим песням. Я хочу быть движущей силой моих песен. Я хотел бы раскрашивать материал, насколько возможно, стать визуальным воплощением каждой конкретной песни.

Я заметил, как интересно вы используете слова, например, как в песне «Andy Warhall», где слово «уолл» [стена] превращается в «Уорхолл». Как вы прислушиваетесь к речи и встраиваете ее в свой звук?

Человек может сказать одно и то же предложение трем разным людям, и для каждого из них оно будет иметь разный смысл. Мне кажется, что когда мои песни начинают звучать сюрреалистично, это потому, что в этом их цель: дать людям их

собственные смыслы. Я совершенно точно не понимаю половину того, что пишу. Я могу перечитать песню, которую только что написал, и она что-то значила, когда я только написал ее, но сейчас у нее совсем другое значение, потому что изменились обстоятельства, изменилось то-се. Слушатели — особенно американцы — постоянно объясняют мне, о чем мои песни.

Вам стоит глядеть в оба, а то ваш собственный А. Дж. Веберман полезет рыться в ваших мусорных отходах[3].

У меня уже один такой есть! В мусоре еще не роется, но несгибаем во всем, что касается моих смыслов. Это сбивает с толку, если не сказать больше. Беспокоит.

Но Америка вся состоит из академиков. Они очень немцы в этом отношении. Поскольку на подсознательном уровне они постоянно помнят, что являются молодой нацией, лишенной корней в старом мире, они со всей возможной силой и скоростью тянутся к тому, чтобы построить свою собственную культуру. Все ненужное засасывается прессой и становится американским образом жизни. Они очень осознанно ко всему относятся. Скорость, с которой рок-музыка стала у них направлением академической мысли. Я захожу в магазин и вижу ряды книг, посвященных всем аспектам рока. Я имею в виду сочинения о сочинителях. Уже даже о Мельцере есть книги[4]. Ряд за рядом. Это все стройка. Они строят свою собственную культуру.

Я хотел обсудить с вами еще одну вашу строчку, из песни «Five Years». Вы поете: «Я и не знал, что мне понадобится столько людей».

По сути, это означает осознание неизбежности апокалипсиса, неважно, в какой форме. Я специально старался не сказать, какую форму он может принять, потому что для меня это было так невыносимо грустно и я просто постарался избавиться от этого чувства в одной строчке. Это как вспышка перед глазами перед смертью — ты шел по улице, и вот…

Вся его жизнь пронеслась перед его глазами.

Да, именно так, ухватить жизнь.

Беспокоит ли вас, что люди воспринимают вас как гуру?

Мне не кажется, во всяком случае сейчас, что я — чей-то гуру. Я знаю, что мое творчество вызывает много интереса, и я вижу, что его очень щедро освещают в прессе, но убеждения, что мы возглавляем какой-то культ, у меня нет.

Но это же практически независимо от вас происходит, люди разбирают ваши альбомы буквально построчно.

Хорошо, если это неизбежная ситуация в рок-хронике, если предположить, что от этого никуда не деться, то я постарался бы использовать свою позицию, чтобы распространять веру в

оптимистическое будущее. После «Five Years» такая позиция может, конечно, показаться лицемерной. Вся цель там была в том, чтобы найти такой взгляд на будущее, чтобы можно было бы над ним посмеяться. Если над чем-то можно смеяться, об этом шутить, мы перестаем этого бояться. Люди так невероятно серьезны, так боятся будущего, что я был бы рад сменить эту тревогу на волну оптимизма. Почему бы не подурачиться над будущим, над тем, каким оно может быть…

Оно будет невероятно технологичным. Не будет никакого единства техники, человека и природы, никакого возврата к исконному состоянию вещей. Этого не произойдет. Ничего нового, конечно же. Видит бог, у меня нет свежих идей. Жонглирую тем, что есть, — и то, что я говорю, уже было сказано миллион раз. Я просто лишний раз подчеркну, что нам надо смотреть в будущее с оптимизмом.

«Пять лет» показались мне довольно оптимистичной песней.

Так и есть. Да и весь альбом должен восприниматься оптимистично. В песне «Starman» можно сразу зацепиться за «Звездный человек в небе говорит детям буги», но на самом деле эта песня о том, что идея чего-то в небе — она очень человеческая, очень настоящая, и нам стоит чуть больше радоваться перспективе встречи с другими людьми.

Песни второй стороны пластинки, кажется, складываются в единый сюжет. Но на концертах вы эту последовательность соблюдаете не всегда.

Должен признаться: я хотел бы сделать шоу, которое было бы посвящено только «Зигги Стардасту», но в том виде, в котором я его задумал, оно требует тщательной подготовки, на которую у нас просто не было времени. Так что я лучше отложу это до тех пор, пока не смогу сделать все, как надо. Не хочу ни за что браться, пока не смогу сделать это хорошо.

В соседней комнате я видел кассетную запись альбома «Mott» [the Hoople]. Единственная песня со знакомым названием на обложке — «Sweet Jane».

Все верно, к нам подключился Лу. Сейчас ее поет Лу. Я запишу Яна[5], но он пока не знает слов.

То есть вы записали, как песню поет Лу Рид под аккомпанемент «Mott»?

Лу придумал исполнение, чтобы Ян смог подключиться без труда.

И как она вам в исполнении «Mott»?

Потрясающе, она очень хороша. Я вам ее поставлю. Весь альбом просто потрясающий. Они никогда не писали лучше.

Когда мы с ними познакомились, они были в полном упадке.

У них были какие-то проблемы с «Айланд»[6], да?

Ох да, все было плохо. Дела шли просто ужасно, и поскольку они были в таком упадке, я уже думал, что мне придется отдать им кучу материала. Но сейчас они на оптимистичной волне, и все песни они написали сами, кроме одной вещи Лу Рида и сингла «Dudes»[7]. Их разрывало во все стороны из-за безучастности менеджеров и звукозаписывающей компании. Когда они только появились, все были от них в восторге, но поскольку они не сумели ухватиться за успех, все развалилось. Когда я увидел их впервые, совсем недавно, я не мог поверить, что группа, в которой столько прямодушия, столько чистого и искреннего веселья, с такой огромной толпой поклонников, может оставаться практически неизвестной. На концертах публика воспринимала их на ура, и было очень жаль, что ничего больше для них не делалось. Они уже распадались, то есть они уже разошлись на три дня, и тут я их вовремя поймал и собрал обратно, потому что на самом деле детишки их обожают.

(В это время Боуи ставит в проигрыватель студийную запись альбома «Mott». Первый же номер — «Sweet Jane», записанная «Mott» совместно с Лу Ридом. Звучит потрясающе, лучшая песня «Mott», что я когда-либо слышал. Пока играет песня, в комнату входит Рид. Я надеюсь вовлечь его в разговор, но он просто подходит и целует Дэвида.)

Рид: Вот и все (уходит).

Я надеялся на интервью с вами обоими.

Боуи: Это и было интервью с нами.

Часть вторая. Назад в «Дорчестер»

Начало истории: Лорд Зигги с Приятелями пируют в «Дорчестере»: пьют, валяют дурака, дают интервью, в общем, шумно и задорно, по-суперзвездному проводят время. Леди Зигги (она же Анжи Боуи), ранее укушенная менеджером Лу Рида Эрни прямо в диафрагму, повеселилась, погрузив свои зубы в щедрых размеров левую грудь американского историка рока Лиллиан Роксон. В неразберихе прочих событий, обсуждать которые отказывается даже Лу Рид, этот репортер (скромный стеснительный юноша из маленького города, шокированный столь экстравагантным дебошем) продолжил свое эпохальное интервью с Дэвидом Боуи.

Мы возвращаемся к этому разговору после того, как Дэвид и Лу Рид изобразили то, что Зигги назвал «самым кратким

интервью в истории».

Мюррей: Вы взяли перерыв после выхода «Space Oddity». Думаете ли поступить так снова?

Боуи: Не могу представить себе, что прекращу выступать сейчас, по крайней мере в ближайшем году, потому что мне ужасно нравится этим заниматься. Я никогда прежде этим так не наслаждался. Я чувствую себя единым целым с группой, с которой я работаю, а это со мной впервые. Раньше я всегда полагал, что тяну людей за собой. У меня была до этого группа — там был тот же ведущий гитарист.

— Да, я был на вашем концерте с Кантри Джо[8] в «Раундхаус» пару лет назад.

— Концерт в «Раундхаус» как раз из тех, о которых я говорю, что меня увлекали вещи, не интересовавшие группу. Тогда они все еще хотели быть только музыкантами, и в итоге получился просто концерт с переодеванием. Я на этом концерте надел серебряный костюм супермена?

— Нет. Там вы исполняли «Cyprus Avenue»[9].

— У нас был концерт в «Раундхаус» примерно в то же время, и были мы примерно в том же составе, что и сейчас, и Мик Ронсон был с нами. Я был как будто в комиксе, и мы все переоделись в различных супергероев.

— Кого вы изображали?

— Никого конкретного, просто супергеройских персонажей. На нас были серебряные костюмы, похожие на то, что я надеваю на «Space Oddity», вот такой же серебряный обтягивающий комбинезон. Если подумать, он не так-то и изменился за три года, только материал другой. Я был в серебряной парче, и серебряный с голубым плащ, и волосы, выкрашенные в серебро и синий, и все в блестках. Весь концерт был в таком духе.

— И как, публика была к этому готова?

— Нет, они не были готовы. Мы с треском провалились. А парни, конечно, сказали: послушай, мы тебе говорили, давай просто будем обычной группой. Меня это все поломало. Я был готов покончить с музыкой после этого выступления, потому что я-то знал, что делаю все верно, что этим я хочу заниматься и что публика тоже рано или поздно этого захочет. Я только не знал, когда, но я решил продолжать. Потому что был уверен, что это случится, меня самого приводят в восторг, ошеломляют визуально впечатляющие вещи. Мне нравится следить за тем, как люди кем-то притворяются. У меня богатое воображение. Я же не овощ. Мне нравится отпускать мое воображение в свободный полет. И я подумал: что же, если я на это так реагирую, то и на других людей это должно так действовать, ведь я всего лишь

человек. Я не такой уж и супермен. В любом случае я счастлив, что сумел выстоять.

— Можете назвать четыре или пять песен, которые оказали на вас значительное влияние?

— Да, «Alley Oop» группы «Hollywood Argyles». Просто за чувства, которые она во мне вызывает. Боюсь, что я не мастер описывать такие вещи — могу сказать только, что у этой пластинки есть чувство, которое я разделяю. Даже не знаю, что это было, может, их паясничанье…

— Это же песня о пещерном человеке?[10]

— Да, и написал ее, между прочим, Ким Фоули. Он был тем самым «Hollywood Argyle», кто это сделал, и я был в восторге от пародии, потому что…

— Заппа?

— Да, я обожаю Заппу, но предпочитаю опять же Чарли Мингуса. Для себя я выбираю не такую жесткую сатиру, потому что по природе я пацифист, и любая враждебность, даже мысленная, не по мне. Мне кажется, что Заппе неприятно было сознавать, что его не воспринимали на том же уровне, что Мингуса, и ему пришлось искать себе свою публику. Не думаю, что ему удалось это забыть.

— Но… «Pithecanthropus Erectus»[11] **ведь не совсем то же самое, что «Brown Shoes Don't Make It»?**[12]

— Ну, такова сила моего взгляда на сатиру. Я по природе человек более мягкий. Я никому не враг. Я верю, что и как исполнитель я не агрессивен. Мне нравятся отношения, которые складываются у меня с моими слушателями: очень человеческие, очень дружеские. Без истерик, без буйств, просто хорошие отношения. Я обожаю свою публику. Я не так уж много концертов видел, где отношения с публикой складывались бы так хорошо. Я получаю от нее только тепло.

— Поправьте меня, если я не прав, но разве на альбоме «The Man Who Sold The World» нет пародии на Марка Болана?

— Да, да, есть. Это песня «Black Country Rock». Я ее боланизировал. Я со многими так делаю.

— Помимо очевидной «Queen Bitch», какие еще песни альбома откровенно пародийны?

— Я много пародировал [Энтони] Ньюли на моем самом первом альбоме, «Love You 'Til Tuesday». Это очень странный альбом.

— Его перевыпустили?

— Перевыпустят. Он однажды уже выходил. Его выпустили, когда у меня вышел «Space Oddity», но он не слишком-то хорошо продавался. Я ожидаю, что его выпустят через пару недель.

Обещаю, что выпустят.

Другие песни: хотите, чтобы я вспомнил еще песни?

Конечно же, «Waiting For The Man»[13], ее нельзя не вспомнить. На самом деле очень много песен Лу. Но эта в особенности, потому что в ней очень много от раннего Лу, его песни сильно изменились с тех пор. Я думаю, его новые вещи на альбоме, который мы сейчас делаем, очень многих удивят. Они разительно отличаются от всего, что он делал прежде. В песне «Waiting For The Man» Лу, на мой взгляд, лучше всех удалось передать чувство Нью-Йорка, конкретно того района Нью-Йорка, откуда он не вылезал в те годы.

— Еще одна великая песня про Нью-Йорк нашего времени — это «Summer in the city».

— Да, с этим я согласен. Я большой поклонник «Spoonful»[14]. Я их обожал.

Еще одна пластинка — альбом Мингуса «Oh Yeah», в особенности песня «Ecclusiastics», от которой я получил несказанное удовольствие. Весь этот альбом очень в духе 1990-х, даже 2001-го. Мне очень нравился именно такой джаз. До появления Сантаны я слушал англичан и никогда не мог до конца в это врубиться из-за моего юношеского увлечения Колтрейном и Мингусом. Меня и многие песни Заппы оставляют в недоумении.

— А есть песни Заппы, которые вам нравятся?

— «We’re Only In It For The Money». Мне казалось, что в этом направлении у Заппы огромный потенциал. Но я не понимаю Заппу, и он не настолько меня интересует, чтобы попытаться погрузиться в его проблемы — или понять, почему они мне неинтересны.

— Вам никогда не хотелось увлечься автобиографическими песнями в духе Джеймса Тейлора?

— Был такой позыв, но, слава богу, я с ним справился.

— Из всех ваших песен, с какими вам комфортнее всего? Переслушиваете ли вы их иногда, думая, что было бы лучше, если бы вы сделали их позже?

— О да, все время. Весь альбом «The Man Who Sold The World», хотя это один из лучших моих альбомов. Это был очень тяжелый период.

— Что нас ждет после Зигги? Вы уже начали думать над новым альбомом?

— Нет, ничуть. Я все еще полностью погружен в Зигги. Мне понадобится еще пара месяцев, чтобы полностью его изжить из себя. А тогда уже мы придумаем другую маску.

— Спасибо большое, и я надеюсь, что вы и Зигги будете счастливы вместе.

— О нет. Я надеюсь ВЫ и Зигги будете очень счастливы вместе. Зигги — мой дар вам.

Это было последнее интервью после долгого дня, полного веселья, болтовни и прочего безумия, и я удерживал Дэвида от его немедленного отправления в двухнедельный отпуск. Так что мы пожали руки и распрощались. Дэвид, знаете, классный. Возможно, он действительно «сияющий гений», как утверждает реклама. В любом случае он блеск. Да будет Зигги Стардаст! Нам его не хватало.

Прощай, Зигги, и поприветствуем Аладдина Сэйна

Чарльз Шейар Мюррей. 27 января 1973 года, газета «New Musical Express» (Великобритания)

К началу 1973 года Дэвид Боуи снова переизобрел себя.

Зигги Стардаст, персонаж, с которым он сросся настолько, что некоторые слушатели были уверены, что это его настоящее имя, покидал сцену. Его, как стало известно журналисту «New Musical Express» Чарльзу Шейару, уже ждала замена — создание по имени Аладдин Сэйн.

Серьезность, с которой Боуи и Мюррей обсуждают это несуществующее существо (которое, как станет известно вскоре, было всего лишь молнией, нарисованной на лице Боуи, и каплей жидкости на его левой ключице), слушателям, взращенным на менее театральных идолах шестидесятых, должна была бы показаться сумасбродной. Но молодежь, покупавшая пластинки в семидесятых, особенно в Великобритании, где благодаря глэм-року экстравагантность сделалась не менее важна, чем музыка, жадно поглощала такого рода выдумки.

Боуи немедленно прощалось все. Мюррей встретился с ним, когда Боуи вносил последние штрихи в свой новый альбом, также называющийся «Аладдин Сэйн», который вместе с предыдущими «Hunky Dory» и «Ziggy» составит тройку классических альбомов подряд.

17 января, Лондонские студии канала «Лондон Уикенд» в Саут-Банк

Из окна такси, притормозившего у входа в Лондонские студии, можно увидеть, как из припаркованного метрах в пятидесяти вверх по дороге лимузина элегантно выгружается Странствующий Космический Цирк Дэвида Боуи. Его пышная пурпурная прическа ненадолго освещает серый Саут-Банк, словно флюоресцентный крокодил с экзотической планеты, и ныряет в боковой вход, исчезая из вида.

В Третьей студии уже настроены орган и электрическое пианино, по всей видимости, не подключенные ни к чему, даже удаленно напоминающему усилитель. Администраторы зала, операторы, режиссеры воодушевленно слоняются вокруг, и приглашенные зрители беззаботно расселись на трибунах. После подобающего ожидания за органом появляется Джорджи Фейм, а Алан Прайс садится за пианино. Это день рок-н-ролла на канале «London Weekend» в шоу «Russell Harty Plus». Стремительно сменяя друг друга, в студию ввозятся Фейм и Прайс, Дэвид Боуи, Элтон Джон, ставятся к микрофонам и увозятся обратно. В общем, Фейм со своей широкой улыбкой выглядит приятно, а Прайс в черном костюме, как всегда, угрюм. Они запускают фонограмму аккомпанемента, и Фейм принимается петь ужасную песенку, судя по всему, их новый сингл, а Прайс время от времени наклоняется к микрофону, чтобы изобразить подпевку. Они проделывают это еще несколько раз, и наконец — запись. Никто не аплодирует. Они уходят. Почему такие отличные музыканты играют такую чудовищную музыку?

Вдруг все забегали. Помощники сцены выносят пианино и орган, администратор зала беспокоится, куда поставить кресло Рассела Харти во время выступления Боуи. «Говорят, эти парни все время прыгают по сцене», — сообщает он своему собрату в наушниках, пока в студию вносят серебряную барабанную установку и пару усилителей «Marshall». Какое-то оживление происходит в углу студии, и оттуда появляются Боуи и его свита. Дэвид в своем зеленом фраке с подкладкой и желтых штанах, жилете и сапогах выглядит более чем необычно. Его брови исчезли, вместо них — тонко нарисованные красные линии. Красные тени на его глазах делают его слегка похожим на какое-то насекомое. Он никогда еще не казался таким худым. С ним Тревор Болдер, чьи бакенбарды все еще в серебре, он кажется слегка растерянным; Мик Ронсон в полосатом атласном пиджаке и своей второй гитарой, «Les Paul», и Вуди Вудманси в костюме городского джентльмена, который странно контрастирует с экстравагантным беспорядком копны его белых волос.

Пока Дэвид знакомится с режиссерами, дирижерами, кредиторами, репортерами и более мелкими обитателями природного мира, техники проигрывают фонограмму, которую ему предстоит изображать вместе со своей паучьей стаей. Какие-то непонятные электронные бульканья и свисты, очень странно. Но вот Дэвид надежно встал за своим микрофоном, «Спайдерс» заняли позиции, и фонограмма заводится снова. Да кто бы мог подумать, это же «Drive-In Saturday», песня, премьера которой состоялась несколько месяцев назад в Форт-Лодердейл, Флорида,

вся из себя аранжированная, перевязанная бантиком и поднесенная нам в виде нового сингла.

Практически сразу Боуи останавливает запись и требует, чтобы фонограмма звучала громче. Ее выкручивают на максимальную громкость, и он проигрывает песню снова. Это медленная, глубокая песня, больше похожая на «Five Years» или «Rock And Roll Suicide», чем на «Jean Genie» или «Suffragette City», и вы еще полгода будете ее напевать. Вторая песня — сольный номер. Усилители и барабаны выносят из студии. Между двумя номерами впихнули интервью, и переход Боуи со сцены к двум креслам, где он будет разговаривать с Расселом Харти, срежиссирован до последней детали. Затем на сцене появляются два стула и двойной микрофон, и Боуи, сидя за своей удивительно громоздкой гитарой «Harptone», исполняет «Мою смерть» Жака Бреля. Удивительная природа композиторских талантов Боуи часто затмевает то, насколько хорош он в исполнении чужих песен. От его «Моей смерти» невозможно оторваться, он исполняет ее драматично, ни разу не срываясь в вероломные глубины переигрывания, демонстрируя сокрушительное сочувствие словам песни. Даже техники оторвались от возни с лампочками, беготни с лестницами, бурчания в свои микрофоны. Они слушают, как это странное создание поет песни французского композитора, о котором как минимум половина из них не имеет ни малейшего понятия. На последних аккордах одна из гитарных струн рвется под напряжением и свисает с грифа, тонкая серебряная молния в свете софитов. Вся студия смеется, когда он объявляет о катастрофе, не переставая петь, и затем безупречно завершает песню.

«Кэт Стивенс бы сдался», — бормочет один из зрителей противоположному ряду.

Перерыв. Боуи и компания исчезают в гримерке. Выждав тактичную паузу, я прохожу наверх, чтобы обнаружить Дэвида… гримирующегося и переодевающегося в сценический костюм. Ослепительный наряд, шокировавший аудиторию ранее, был, как оказалось, не более чем его уличным прикидом. Над его волосами, как всегда, хлопочет Сью Фасси: прическа стала выше и длиннее, он заводит за уши боковые пряди. Джентльмен по имени Пьер ЛаРош заботится о его гриме, и Фрэд с Ист-Энда, отвечающий за его костюмы, тоже здесь. Фрэд похож на юную леди, которой втемяшилось изображать Лесли Говарда. Его фирма по пошиву одежды, сообщает он мне, известна на весь мир и расширяется на восток под девизом «Будь классным и громким». Наряды Боуи по большей части проходят по линии

«классного». Обменявшись приветствиями, поболтав о том о сем, мы договариваемся, что после записи приставим микрофон к лицу Боуи, чтобы обсудить состояние мира (и расширение на восток). Он исчезает, чтобы через несколько секунд появиться в полном великолепии по-настоящему крышесносного наряда, который сам он описывает как «пародию на костюм с галстуком». С одного из ушей свисает длинная вычурная сережка.

Интервью с Харти получилось не слишком интересным, поскольку мистер Х. сосредоточился в основном на частностях вроде нарядов и эксцентричности Боуи. Музыка оказывается слишком специальной темой, чтобы обсуждать ее всерьез. Но Дэвид, несмотря на непривычную для него нервозность, блестяще держит удар, ясно излагает свою точку зрения и еще умудряется развести аудиторию на смешки, например, вдруг спрашивая: «Где камера?» — во время длинного и серьезного диалога или укоряя Харди за его чрезмерный интерес к чулкам Боуи взвизгом «Глупость!». И вот пора записывать «Мою смерть». Во время записи большинство зрителей смотрят на мониторы, а не на блистательную фигуру на сцене. Может, телевизионный образ кажется им более настоящим.

Это странно, потому что в мягком фокусе лицо Боуи до неуютного напоминает черты Марлен Дитрих в пору ее рассвета. На ложном финале администратор зала заставляет аудиторию хлопать — хлопки стихают, и наступает неловкая тишина, когда Боуи поет предпоследнюю строчку. И после финальных слов публика еще немного сомневается, прежде чем убедиться, что песня закончена.

Несколько минут спустя в оживленном кафе, среди шума разговоров и стука столовых приборов, хаоса объявлений по внутреннему радио, предписывающих каким-то людям срочно явиться куда-то, происходит — наконец-то — наше интервью с Дэвидом Боуи.

«У нас девять человек, поменьше, чем у Элвиса, я бы сказал. Я думаю, что Элвис путешествует с большой секцией струнных и всем таким. И одно хочу прояснить сразу: это не новые „Спайдерсы“. „Спайдерсы“ — это все так же Тревор, Вуди и Мик. Мы просто взяли людей на подпевку, пианино и тенор-саксофон. Я читал в некоторых газетах, что „Спайдерсы“ расширяются — ни в коем случае. Есть трое „Спайдерсов“, есть я и дополнительные музыканты».

Означает ли такое усиление инструментальной стороны соответствующее развитие визуальной части?

«Я опять же сконцентрировался сейчас в основном на музыке. Я займусь театральной стороной дела, когда у меня будет на это

время, потому что я и представить себе не мог, что время может лететь с такой скоростью, когда мы так заняты работой. Наш следующий концерт состоится 14 февраля в „Radio City“ в Нью-Йорке. До этого нам надо успеть закончить работу над новым альбомом до 24-го числа этого месяца, то есть на следующей неделе. Затем я отплываю в Нью-Йорк, и когда я окажусь там, у меня останется только десять дней на подготовку.

В прошлый раз в США мы были предоставлены самим себе, и поначалу мы были настроены к Америке очень настороженно. В этот раз мы, пожалуй, почаще будем выбираться в люди. Мы очень параноидально были настроены».

И как, была ли эта паранойя оправданна?

«Я уже не пойму, потому что под конец мне все это вполне понравилось. Мне ужасно нравится находиться в Нью-Йорке».

Мысленно, если не физически, Дэвиду Боуи нравится жить опасно.

«Я люблю находиться на грани. Это дает мне эмоции, которых мне не хватает в жизни».

Но мог бы он жить на грани, не будь он артистом?

«Вероятнее всего, нет, но в моей жизни не было такого времени, когда я не жил на грани, и я всегда так или иначе играл музыку. Не знаю. Кажется, что если бы я не занимался музыкой, я бы все еще путешествовал. Я большой любитель путешествий — перехода из одного общества в другое».

Когда вот так сидишь и разговариваешь с Дэвидом Боуи, никак нельзя отделаться от неуютного чувства, что ты сам не понимаешь, в какой временной точке происходит этот разговор. Пару месяцев назад в статье я описал Боуи как человека, «который в семидесятых оглядывается назад на 80-е откуда-то из грядущего столетия».

«Очень часто я именно так себя и чувствую. Я думаю, это вынужденная позиция, но я готов принять ее, чтобы сохранить мой подход к написанию песен, чтобы двигаться и развиваться в выбранном мною направлении».

Теперь, когда Зигги Стардаст был тихо сослан в тот особый ментальный чердак, куда отправляются доживать свой век старые альтер-эго, кто, спрашиваю я, займет его место?

«Человек по имени Аладдин Сэйн. Это на самом деле всего лишь отдельная песня с альбома. Весь альбом был написан в Америке. Не предполагалось, что эти вещи сложатся в концептуальный альбом, но, оглядываясь назад, я вижу определенную связь между ними. Порядка здесь нет, все они были написаны в разных городах, но на альбоме есть некое общее чувство, которое я пока не могу даже как-то назвать. Мне кажется,

это один из самых интересных моих альбомов, музыкально он точно не слабее предыдущих. „Drive-In Saturday“ — одна из наиболее коммерческих песен. Думаю, все хотят еще одну „Jean Genie“, но нашим синглом станет „Drive-In Saturday“».

В редакцию NME приходит множество писем о Дэвиде, и во многих из тех, что прошли нашу тщательную систему отбора, Дэвид Боуи и Зигги Стардаст принимаются за единое, неразделимое целое, а в некоторых говорится о Зигги даже без упоминания самого Дэвида. Итак, многие из этих писем считают Зигги Стардаста важнее его создателя.

«Да, и это, наверное, тоже правильно. Я не то чтобы вообще считаю Дэвида Боуи важным. Я думаю, что идеи и атмосфера, рождающиеся из музыки, которую я пишу, гораздо важнее, чем я сам. Я всегда считал себя двигателем чего-то другого, правда, я так и не понял, чего именно. Наверное, каждый в какой-то момент своей жизни испытывает то же самое чувство, что он на Земле не только для себя самого, и чаще всего люди тогда обращаются к Библии и решают, что их ведет Бог или Иисус, все по части религии. Многие чувствуют, что мы здесь для иной цели — и во мне это чувство очень сильно.

Это все вопрос вероятностей. Я просто разрабатываю вероятности. Я вижу разные вещи, которые происходят прямо сейчас, и я пытаюсь взять и вытащить их в какую-то фокальную точку, где они встретятся в будущем. Я часто выбираю разные эпохи, возвращаюсь назад в тридцатые или сороковые, беру оттуда события и протаскиваю их до восьмидесятых, чтобы увидеть, какие там могут ждать последствия того, что случилось раньше».

Психическая координация?

«Психическая координация, да, это так называется. Есть еще другое слово, не могу вспомнить, но прошлым вечером по телевизору показывали кого-то, кто написал книгу на эту тему, и все это, выясняется, сейчас делают компьютеры. Но я просто творец. Я и подумать не могу о том, чтобы писать на компьютере. Я бы считал себя абсолютным нулем и ничтожеством. А мне нравится писать и вкладывать в это свою теорию вероятности. Ей не обязательно быть очень точной. И я уверен, что компьютер дал бы мне совсем другие ответы».

Концепцию «черных дыр» (областей антивещества в пространстве) Боуи тоже находит интригующей. «Да, совершенно удивительно. Есть одна такая дыра прямо под Нью-Йорком».

Несомненно, город Элизабет, штат Нью-Джерси. Я сообщаю Боуи, что и сам стал антиматерией, когда проехал через этот страшный город поздним летом 1970-го.

«Да, правда? Вы через него проезжали? Там многие потерялись».

То, с какой легкостью Дэвид принимает за чистую монету этот особенно странный полет фантазии, так обескураживает меня, что я забываю следующий вопрос, о чем он напоминает мне с нескрываемым весельем.

«Вы нервничаете, когда даете телевизионные интервью, — сообщаю я ему, — а я нервничаю, когда их беру». Это была не просто попытка обороны.

«Я нервничаю, когда даю интервью, — говорит он, — потому что я боюсь начать непрерывно повторять себя как заезженная пластинка».

Упоминание Аладдина Сэйна позволяет ему снова оседлать любимого конька: «Аладдин не кажется мне таким продуманным и цельным образом, каким был Зигги. Зигги был задуман очень цельным и ясным, с возможностью взаимодействия, а Аладдин довольно эфемерен. Он, скорее, ситуация, чем просто персонаж. Для меня он включает в себя различные ситуации, оставаясь при этом личностью».

Можно ли сказать, что тот, кто пел нам «Space Oddity», был менее условным персонажем, чем тот, кто поет «Jean Genie»?

«Я к тому персонажу вообще не имею отношения, поскольку то, что с ним тогда происходило, не случалось со мной уже долгие годы. Его образ жизни сильно отличается от моего, очень, очень сильно. Я не чувствую с ним никакой связи, не могу никак с ними соотнести себя. Не могу думать так, как думал он. Единственное, что нас связывает, — это „Space Oddity“. Это единственная песня того периода, которую я все еще люблю. „The Cygnet Committee“ — вторая и последняя».

«Space Oddity» была, конечно, первой песней Боуи, в которой тот использует особо изящный прием: строить смену рассказчика на игре слов вокруг созвучия «here» (здесь) и «hear» (слышать) — «Я здесь, внутри своей консервной банки» и «Слышишь ли ты меня, майор Том?».

Он признается: «За этот прием мне, наверное, стоит благодарить „Beatles“. Одна из главных вещей для меня в текстах Леннона — то, как он использует игру слов, а делал он это великолепно. Я не думаю, что Леннона можно превзойти в каламбурах. Я-то дольше с этим играю, Леннон выбрасывает свои после одной строчки, а я на своем выстраиваю всю песню. К игре слов я отношусь намного серьезнее».

У Леннона Боуи позаимствовал и кое-что еще — подобрал бэк-вокал из «Lovely Rita» (с альбома «Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band») и перетащил в свою песню «Star» (с альбома «Ziggy

Stardust»).

«Я не могу не взаимодействовать с другими авторами, потому что я всегда был фанатом. Не будь я фанатом, я бы, наверное, был гораздо более индивидуален — знаете, бывает такой индивидуализм, который очень сильно погружен в себя. Но я очень сильно вовлечен в общество, которое меня окружает, и в своей музыке не могу не использовать материал, из которого это общество создавалось. Именно поэтому я где-то подбираю, что-то использую и всегда интересуюсь другими авторами и их музыкой».

Но вот так перерабатывая идеи прошлого, осмеливаюсь заметить я, он открывает дорогу особо недоброжелательной прессе, чтобы навесить на Боуи ярлык обыкновенного подражателя.

«Думаю, я знаю, что за статью вы имеете в виду. Это был один из самых жестких текстов, что мне приходилось читать, и я обратил внимание, что с той поры автор поменял свою точку зрения.

Но меня тогда гораздо более задело, что он говорил об альбоме Лу Рида — он жаловался, по сути, на сведение альбома, в котором я тоже немного поучаствовал. Меня это тогда очень расстроило. Я просто хотел сделать для Лу что-то, что было в моих силах.

Должен сказать, что далеко не всегда знаю, о чем именно пишу. Когда я пишу, то просто собираю темы, которые мне интересны, и раздумываю над ними, и это становится песней, а люди, которые слушают эту песню, должны забрать из нее, что могут, и увидеть, соответствует ли собранная ими информация чему-либо из того, что собрал я, и что нам теперь с этим делать.

Все, что я могу сказать: „а вот это вы заметили?“, „а на это обратили внимание?“ и „что все это значит?“. Я не могу сказать „Все так и так“. Не могу этого сделать, потому что я не знаю! Не знаю!

Все, что я могу делать, — это собирать полученную мной информацию. На новом альбоме есть песня, которая называется просто „Время“. Я писал ее и думал, что пишу именно про время и про то, каким я его ощущаю — ощущал в то время, — и я поставил ее себе уже после того, как мы ее записали, и, боже мой, это получилась гей-песня! А я вовсе не собирался писать про геев. Я слушал ее и думал: вот страннейшая…»

В это время нам приносят огромных размеров стейк (Боуи Д., для употребления внутрь).

«Чарли, давай выключим диктофон. Пока я ем».

20 января, студия «Тридент», Лондон

Вечер субботы, студия «Тридент». Дверь открывается, и входящего практически сшибает с его подростковых ног тяжелым металлом версия песни «John I'm Only Dancing», лязгающей из колонок необъятных размеров. В углу сидит Мик Ронсон в футболке со стразами с изображением Мэрилин Монро, и вездесущая мисс Фасси тоже здесь. Дэвид, как всегда блистательный, в бархатной кепке «Гаврош», оживленно машет рукой в знак приветствия из-за микшерного пульта, где он сидит вместе с Кеном Скоттом, звукорежиссером и/или продюсером всех самых приятных и классных музыкантов. Новая версия «John I'm Only Dancing» оказывается настолько энергичной, что версия с сингла по сравнению с ней кажется сыгранной на трех струнах акустикой. Она буквально обжигает уши, в очередной раз доказывая, что «Спайдерсы» — одна из лучших наших групп.

Почти все композиции уже записаны, кроме двух, — конкретно у этой не хватает вокала. У этого есть потрясающая причина: Боуи еще не написал текст. Звучит заглавный трек, и Боуи передает мне записную книжку с текстом песни. Вверху страницы написано: «Аладдин Сэйн: 1913–1948–197? Копирайт Дэвида Боуи, 1972. И все тут».

Представьте, если сможете, музыку, которую играли бы в кабаре 30-х годов, если бы во время Первой мировой войны взорвалась атомная бомба. «Кто полюбит Аладдина Сэйна?», — спрашивает голос под аккомпанемент пианино Майка Гарсона, который начинается как витиеватая мелодия из ночного клуба, но постепенно рассыпается на сияющие осколки льда. Невероятно мрачная вещь, и работа Гарсона на этом альбоме заставит многих скрестить копья над клавишами в роке: кто может на них играть, а кто нет. Затем идет «Cracked Actor» о стареющей голливудской суперзвезде, который подбирает себе юную нимфетку для сексуальных утех, но не понимает, дурачок, что она с ним только ради наркотиков, думая, что он ее связь с богемой. Очень голливудская песня, написанная под небольшим влиянием Игги Попа и его «The Stooges», — хотя в ней можно услышать и Лу Рида, и Рэнди Ньюмана. И затем тут есть вышеупомянутая «Time»: «Время кривляется, как шлюха» и бесконечно повторяемая фраза «Мы уже должны были начать».

Помимо двух синглов (на альбоме есть и новая аранжировка «Jean Genie»), в пластинку входят песни «Watch That Man» — громкая и тяжелая, и вы можете под нее танцевать. Чудесная «Prettiest Star», новая версия песни, посвященной его жене, Анжи, — изначально она была выпущена синглом вслед за альбомом «Space Oddity», но, к сожалению, канула, никем не замеченная. И дополнительным бонусом — отличная версия

роллинговской «Let’s Spend the Night Together», которая в исполнении Дэвида звучит, хм, странно. Оно, впрочем, и так понятно. Под громоподобный рев колонок всего в нескольких сантиметрах от него Ронсон безмятежно спит на диване. Принято решение записать несколько дополнительных партий бас-гитары, так что спешно призывается Тревор Болдер, а Ронсон поднимается, чтобы руководить записью. Боуи устал, ему вызывают «Мерседес», чтобы отвезти его домой в Бекенхэм. И по той же причине вагон метро повезет меня домой в Ислингтон. Когда Дэвид уходит, я обращаю внимание, что его сапоги одного цвета с пепельницей.

«Кто полюбит Аладдина Сэйна?» — легкий вопрос, детки. Вы и полюбите. Аладдин Сэйн придет за вами. И вам это очень понравится.

Боуи находит свой голос

Роберт Хилбурн. 14 сентября 1974 года, газета «Melody Maker» (Великобритания)

В этой статье в газете Melody Maker упоминается альбом каверов «Pin Ups», альбом «Diamond Dogs» (1974), концертная запись «David Live» (также 1974 года) и запись поворотной в его карьере пластинки «Young Americans». Альбом «Diamond Dogs», обозначивший окончательное расставание Боуи с глэм-роком, с волосами, выкрашенными в красный, Зигги Стардастом и относительно традиционным рок-звучанием, был встречен довольно прохладно. Но Боуи, очевидно, пережил неудачу с легкостью, с головой погрузившись в свой следующий проект. Как он сам признается в этом интервью: «Все, что я делаю, мне рано или поздно надоедает».

«Мне действительно не стоит этого делать», — дразнится Дэвид Боуи, проходя через одну из комнат номера люкс в отеле «Beverly Hills» к внушительных размеров магнитофону. Я пришел сюда, чтобы поговорить с ним и прослушать его новый концертный альбом (сет из двух пластинок с последнего тура по Америке), но сначала он хочет поставить мне кое-что другое.

«Это еще не новый альбом, а тот, что за ним, и звукозаписывающая компания не хочет, чтобы я о нем говорил. Они хотят, чтобы я рассказал о новом, концертном, который сейчас выйдет. Но я в таком восторге от этого. Мы его записали за неделю в Филадельфии, и он больше расскажет вам о том, на чем я стою сегодня, чем все мои слова».

Это первое интервью Боуи с начала масштабного тура по Америке, стартовавшего в прошлом июне, тура, поставленного настолько грандиозно, что многие обозреватели провозгласили его самым эффектным рок-шоу в истории.

Боуи не любит интервью и почти никогда их не дает. Он считает такую связь со своей аудиторией ненужной. Как и многие другие, Дэвид уверен, что все, что он хочет сказать, заключено в его музыке.

К тому же он просто ненавидит натыкаться на цитаты из этих интервью месяцы спустя, когда его взгляды на предмет поменялись кардинально. А взгляды Дэвида, как охотно признает он сам, меняются еще как часто и кардинально.

Он слегка нервничает, когда входит в комнату. Идет прямо к магнитофону и роется в коробках с пленками, пока не находит нужную, и принимается заправлять магнитофон и крутить ручки настройки. Для тех из вас, кто все еще следит за его стилем: волосы он теперь зачесывает набок, немного в стиле 30-х. Знаменитой прически Зигги больше нет. На нем черные костюмные штаны, рубашка в бело-синюю клетку, простые белые подтяжки. Черные ботинки, какие мог бы надеть и консервативный банкир. Никаких платформ.

Удостоверившись, что магнитофон работает как надо, он перемещается в кресло и оттуда слушает льющуюся из колонок музыку. С первого же трека («John, I'm Only Dancing» в новой версии) очевидно, что стиль Боуи несколько изменился. В аранжировках довольно сильно слышно влияние ритм-энд-блюза, но главное изменение — это его голос, более уверенный, с более широким диапазоном, богатыми полутонами. Он уже не столь одномерен, как в прошлом, душевнее и «аутентичнее». Следующий трек, «Somebody Up There Likes Me», впечатлил еще больше. Это социополитический комментарий, с очень ясным текстом. Остальные песни — включая балладу о любви, ускользнувшей из рук, и плач о том, как в нашу эпоху потеряны чувства, где есть строчка: «Неужели нет ни единой чертовой песни, что заставила бы меня упасть и плакать», — тоже оказались более ясными и понятными, чем все предыдущие работы Боуи. Никакого бегства в научную фантастику, никакой двусмысленности. Когда пленка окончилась, Боуи заметно расслабился. Было очевидно, что он сам в восторге от нового альбома. Как будто музыка дарила ему уверенность в себе.

Позже нервозность иногда возвращалась, и тогда он заканчивал фразу нервным смешком, будто чтобы прикрыть свою неуверенность по поводу ответа. «Я думаю, из всех моих записей именно эта — очень, очень „я“, — сообщает он. — Я всегда говорил, что почти на всех своих альбомах я играю, все это были по большей части роли. А этот ближе всего ко мне самому, впервые после альбома „Space Oddity“, который был очень личным. Я в страшном восторге от этого».

Этот альбом с рабочим названием «One Damn Song» кажется гораздо менее напряженным, более собранным, чем предыдущие работы «Aladdin Sane» и «Diamond Dogs». Я спрашиваю его об этом. Он говорит, что оба альбома отражают напряженные для него периоды.

«Аладдин Сэйн» родился из моей паранойи от первой встречи с Америкой, — объясняет он. — Я тогда не очень ее понимал. Теперь понимаю: я знаю, какие места в Америке мне больше всего

нравятся. Я знаком с людьми, которые мне нравятся. Я здесь уже долго, с апреля, у меня было время, чтобы разобраться со своими чувствами.

И я здесь вполне счастлив. Я встретил самых разных людей. Но когда я записывал «Аладдина», я повстречал очень странных параноидальных людей. Очень запутавшихся людей, и это выбило меня из колеи. И это отразилось в Аладдине. Кроме того, я знал, что не могу уже сказать ничего нового в рок-н-ролле. В смысле, что все, что я собирался сказать, уже было в «Зигги». Так что «Аладдин» — это «Зигги» в Америке. Опять же это было просто отражение того, что вокруг, что у меня в голове.

Альбом «Pin Ups» был чистым удовольствием. Я уже понимал, что группа («Спайдеры») кончилась. Это был способ сказать им последнее «прощай». «Diamond Dogs» был уже, на самом деле, началом этого нового альбома. Такие песни, как «Rock and Roll With Me» и «1984», были зачатками того, что я хотел сделать. Я там все перепробовал. Это был не концептуальный альбом. Это был сборник всякого разного. И у меня не было группы, и это напрягало. Когда я его закончил, сам себе не поверил. Большую часть его я сделал сам. Я никогда больше не хотел бы оказаться в той же ситуации. Делать альбом безо всякой поддержки, без всякого тыла было очень страшно. Я был по большей части предоставлен сам себе. Это был самый трудный альбом. Его успех меня сильно утешил.

Работая над «Diamond Dogs», он не волновался, куда движется в музыке?

«Нет, я уже знал, что к этому альбому. Даже тогда. Песни, от которых я больше всего кайфовал на „Diamond Dogs“ — вроде „Rock and Roll With Me“ и „1984“, — давали мне понимание, что есть и другой альбом, хотя бы внутри меня, который меня устроит. Я хочу сказать: если я не могу записывать альбомы, которые мне самому нравятся, я не буду их записывать. Я не могу просто пойти и сбацать десятку альбомов. Они должны что-то для меня значить.

Так уж устроено, что я очень быстро пишу. Я много пишу. Может, поэтому кажется, что я навыпускал столько чертовых альбомов».

Выходит, что этот альбом стал для Боуи новым началом, но он постоянно намекал нам на это. Даже на пике успеха Зигги Стардаста он говорил, что не собирается быть просто рок-н-роллщиком. Он мечтал о широкой, более разнообразной карьере. Пусть новый альбом стал очевидным шагом в том направлении, такие песни, как «Time» на альбоме «Aladdin Sane», выдавали его будущее.

«Именно так, — говорит он. — Во мне всегда это было. Вопрос был только в том, когда я решусь выйти из своего конкретного шкафа. И ответ, очевидно: когда у меня хватит на это решимости. Возможно, новый альбом станет следующей ступенью развития. А может, наоборот, шагом назад. Увидим». Короткий нервный смешок.

Я спросил его о влиянии ритм-энд-блюза. Было ли оно новым?

«Нет. Но только сейчас мне хватает решимости так петь. Именно такую музыку я всегда и хотел петь. Ведь все мои любимые музыканты оттуда… Джеки Уилсон…[15] Такого плана».

«Одна из лучших вещей для меня в этой поездке: я мог отправиться в любое место черной Америки, и меня там не узнавали. Это было просто потрясающе. На самом деле единственный раз, когда нас действительно заметили, был на концерте группы „Jackson 5“, потому что публика там была моложе. Но на большинстве ритм-энд-блюзовых шоу собираются пары, не дети, и возможность отправиться туда и беситься и кричать была просто чудом. Я часто ходил в „Apollo“, посетил с десяток концертов».

Как у него появилась уверенность в собственном голосе?

«Когда я начал репетировать с новой группой для этого тура, я вдруг осознал, что мне снова нравится петь. Мне так давно уже это не нравилось. Это был просто способ донести мои песни. Но когда я начал репетиции, мне стало нравиться, и я обнаружил, что у меня на самом деле есть голос.

Для меня это было волнующее открытие. Мой голос стремительно становился все лучше и лучше. Музыканты говорили очень лестные вещи про мое пение. Я действительно хотел бы быть признан как певец. Было бы чудесно».

Всегда ли он хотел именно петь?

«Не знаю, — улыбается он. — Однажды… Когда я был очень юн… 22 или вроде того… Я был бы не прочь, но никогда не занимался этим всерьез. Я никогда не верил в свой голос. Я знал, что у меня свой особенный голос, но я только сейчас начинаю думать, что он еще и хорош. Может, я хочу быть просто исполнителем…» Снова этот смешок.

Одна из самых интересных песен на новом альбоме — «Somebody Up There Likes Me» («Кто-то там наверху любит меня») — предостережение против поклонения кумирам.

«На этом альбоме есть вещи, которые родились из того, что я делал ранее, — говорит он. — На самом деле, я человек одной темы. Все эти годы под различными масками я говорил одно и то же: „Будьте бдительны! Западный мир ждет новый Гитлер“. Я это

повторял на тысячу ладов. Эта песня — просто еще один способ сказать это. Мне просто кажется, что мы очень открыты к…» — продолжает он, но затем останавливается и прерывает свою мысль, говоря, что такое высокопарное разглагольствование не по нему. Ему просто кажется, говорит Боуи, что всем нам слишком хочется передать кому-нибудь другому право принимать за нас решения — вести нас.

«Этим был Зигги. Все они были… Эти маленькие персонажи, мною придуманные».

Разве не иронично, говорю я, что столь многие фанаты Боуи глядят на него, как на лидера, того, кто даст им все ответы.

«Именно так и есть, — говорит он, — Именно это я пытаюсь сказать в песне „Rock and Roll With Me“. Слова этой песни так и говорят: вы делаете это со мной. Прекратите».

Снова нервный смешок.

«Вот почему я так рад, что моя музыка нашла себе другое направление. Это ответственная музыка. Конечно, людей можно было здорово заморочить, но я не был к этому готов. Я слишком ясно видел, как легко запустить нацистские съезды и парады. Были моменты, честно, когда я мог приказать своим слушателям что угодно, и это было страшно. Что же, на мне эта ответственность, и мне следует быть с ней очень осторожным».

И как, он думает, отреагируют на новый альбом его поклонники?

«Когда мы его записывали, какие-то ребята стояли у дверей студии всю ночь до десяти часов утра, так что мы пригласили их зайти и поставили им несколько вещей с альбома, и они были в восторге, что было круто. Просто прекрасно, потому что я на самом деле не представлял, что они скажут про смену направления».

А что насчет отсутствия научной фантастики на альбоме? Это тоже следствие его возросшей уверенности в себе?

«Да, в какой-то степени. Раньше я использовал много приемов из научной фантастики, потому что я старался внедрить концепции, теории и идеи, опережающие время. Но на новом альбоме ничего такого нет. Это чистая энергия чувств. Это один из первых моих альбомов, который построен на эмоциональном воздействии. Никакой концептуальности в нем нет».

А раньше концептуальность казалась ему обязательной?

«Именно так. Мне казалось, что это моя область как автора. Но с тех пор я, очевидно, изменился. Когда я закончил альбом, я подумал: „Бог мой, да я теперь уже не тот автор, что прежде“. Пока не соберешь все вместе, ты даже не знаешь, что у тебя получилось, какие-то кусочки и обрывки. Но когда мы

прослушали его целиком, стало понятно, что я правда очень серьезно изменился. Намного серьезнее, чем я предполагал. Всякий раз, когда я слушаю законченный альбом, он меня поражает. Я думаю: „Ого, вот я, оказывается, теперь какой“».

Самое время для Боуи поставить другую запись. Это тот самый концертный альбом, который выйдет в этом месяце (сентябре). Он называется «David Live», и на нем 17 песен, почти все в совершенно новых, отличных от оригинальных альбомных версий аранжировках и исполнены с новой силой и глубиной изменившегося голоса Боуи. В комнату врываются звуки первой песни — «1984», — и Дэвид возвращается в свое кресло, чтобы слушать оттуда. Пока проигрывается альбом, несколько путешествующих с ним музыкантов и техников из «MainMan» заходят в комнату, чтобы послушать.

Слушая свой собственный альбом, Боуи вел себя скорее как музыкант, а не как рок-звезда «в образе». Он, словно фанат, указывал мне на особенно витиеватый, тушеподобный гитарный запил или жаркое саксофонное соло, приводившее его в восторг. Но, будем справедливы, для восторга тут было много оснований. Как ни опрометчиво делать такие заявления на основе одного-единственного прослушивания, «David Live» — пожалуй, лучший концертный рок-альбом, что мне приходилось слышать: своевременный, понятный каждому, безупречно исполненный сборник. Один из его особых приемов — отсутствие длинных пауз (для аплодисментов) между песнями. Стоит замереть одной песне, как сразу начинается другая. Итогом становится живой, непрерывный пульс. Как в случае с дилановским «Before the Flood», альбом «David Live» обновляет песни Боуи, даже те, которым всего несколько месяцев, притом делает это таким образом, что оригинальные версии теряют свое значение. Вокал Боуи придает текстам новые глубины и трактования — в особенности на песнях «Changes» и «All The Young Dudes».

Единственная песня на альбоме, авторство которой не принадлежит Боуи, — это «Knock On Wood», старый ритм-энд-блюзовый хит.

Вот порядок песен на альбоме:

• СТОРОНА ОДИН: «1984», «Rebel Rebel», «Moonage Daydream», «Sweet Thing».

• СТОРОНА ДВА: «Changes», «Suffragette City», «Aladdin Sane», «All The Young Dudes», «Cracked Actor».

• СТОРОНА ТРИ: «Rock and Roll With Me», «Watch That Man», «Knock on Wood», «Diamond Dogs».

• СТОРОНА ЧЕТЫРЕ: «Big Brother», «Width of a Circle», «Jean Genie», «Rock ’n’ Roll Suicide».

Очевидно, что альбом становится таким же убедительным прощанием с определенным периодом в карьере Боуи, каким альбом «Rock of Ages» был для «The Band». И Боуи совершенно точно чувствует, что это конец большого периода. Когда кто-то предлагает дать альбому подзаголовок «David Bowie Vol. 1», он улыбается, соглашаясь.

Первым шагом в новую фазу — еще до выхода нового студийного альбома — станет смерть его сложноустроенного сценического шоу. Когда закончатся его концерты в Лос-Анджелесе, он снова отправится по Америке уже с другим туром, но это будут уже простые концерты, без всякого сценического великолепия.

«Думаю, я всегда знаю, когда наступает пора остановиться, — говорит Боуи. — Она наступает, когда я перестаю получать удовольствие. Поэтому я так сильно изменился. Я никогда не считал, что бесконечно повторять самого себя, чтобы не сбиться с пути успеха, — это обязательно мудрое решение.

Поэтому я стремлюсь к хаосу — не из неразборчивости, не думаю, а просто потому, что мне противопоказана скука. Когда я скучаю, это сразу видно, я не слишком хорошо умею это скрывать. А от всего, что я делаю, я рано или поздно устаю. Так что важно понимать, где вовремя остановиться.

Сейчас мне удалось завершить то, что я задумал три или четыре года назад. Поставить сложносочиненное, яркое шоу… фантазию… но мне неинтересно продолжать в том же духе, потому что теперь я знаю, что это возможно. Я понимаю, что мог бы сделать еще более грандиозное шоу, но раз я знаю, что это может быть сделано, то делать это уже необязательно.

Мне очень нравится сейчас играть более непосредственные концерты, после этого тура внезапно оказаться в туре совершенно другом. Я и помыслить не могу о том, чтобы просто играть на повторе одно и то же шоу. Это было бы ужасно скучно. Вот почему я сдался в прошлый раз. Вот почему я „уходил“ из музыки».

Восторг Боуи, помимо свежего направления в музыке, подпитывает встреча с новыми музыкантами, которые присоединятся к нему в конце года. Наконец-то у него снова будет своя группа. Энди Ньюмарк — барабанщик, игравший со «Sly&The Family Stone», и Вилли Викс — басист, работавший с Аретой Франклин (и многими другими), присоединятся к нему, как только завершатся их текущие контракты. Оба они работали с Боуи над новым студийным альбомом, и, как и многие, наслышанные о скандальном Дэвиде Боуи, оба поначалу не знали, что от него ждать. «Когда Энди и Вилли впервые пришли в

студию, они оба были настороже, — с улыбкой признает Боуи. — Не знали, что ожидать. Они, наверное, думали увидеть здесь серебряные накидки и все в таком духе. Но как только мы начали играть вместе, все наладилось. Все кончилось очень крепкой дружбой и группой, которая теперь будет со мной работать».

Итак, Боуи, готовясь вновь пересечь Соединенные Штаты, кажется намного воодушевленнее и увереннее в себе, чем в последние два приезда. Он и сам соглашается, что все у него отлично. Даже если в будущие моменты упадка эта цитата заставит его содрогнуться, сейчас она к месту.

«Да, я действительно чувствую себя более уверенно. Не знаю, абсолютна ли эта уверенность, но я счастлив».

Боуи встречает Спрингстина

Майк МакГрат. 26 ноября 1974 года, газета «The Drummer» (США)

Трудно и представить себе двух музыкантов, столь радикально друг на друга не похожих, как Дэвид Боуи и Брюс Спрингстин. Спрингстин всегда воспринимался воплощением аутентичности: человек из народа, который играет традиционный рок-н-ролл и этим гордится, который играет на радость пролетариату и живет его заботами. Дэвид Боуи — хотя и не менее пролетарского происхождения, чем «Брус»[16], — наоборот, считается человеком, отвергающим ничтожные темы ради высокого искусства, его тексты жонглируют реальностью, и его музыка высмеивает саму идею «традиционности».

Статья Майка МакГрата вышла в «The Drummer», альтернативной газете, печатавшейся в Филадельфии, куда Боуи переселился, чтобы записать свой альбом в жанре «пластикового соула»[17] «Young Americans».

И хотя, конечно, невозможно представить Спрингстина, толкающего речь о летающих тарелках — как сделал это Боуи после того, как Брюс покинул здание, — эта статья отражает, что у Боуи и Брюса есть гораздо больше общего, чем можно себе предположить.

Поначалу, когда писалась эта статья, Боуи был гораздо большей звездой, чем Спрингстин. Коммерческий успех последнего наступил в следующем году с выходом альбома «Born To Run». И в том же самом году Боуи достиг новой вершины в родной стране Брюса, когда сингл «Fame» с альбома «Young Americans» занял в ней первое место хит-парада. Только версия спрингстиновской «It's Hard to Be a Saint in the City», ради которой в первую очередь и встретились Боуи и Спрингстин, в альбом «Young Americans» так и не вошла (она выйдет только в 1989 году, в составе бокс-сета «Sound + Vision»).

МакГрат рассказывает: «Когда люди узнают, что я провел десять лет, интервьюируя рок-звезд, то всегда

вопрошают: „А каковы они в реальной жизни?“ Самым честным ответом было бы: совсем не такие, как на сцене. Это походило на встречу парочки работяг: Брюсу слегка не по себе (как и всегда, когда он не на сцене), а Боуи похож на инопланетянина, тщетно старающегося выдать себя за одного из нас — бесплодные усилия. Человеку со стороны они могут показаться слишком спокойными и вежливыми. Разве сами они не чувствуют сумасшедшую энергию, вихрь которой закружился по комнате от встречи этих двух титанов?»

Постскриптум: Подверстка к статье позволяет нам заглянуть в голову человека, одержимого Боуи.

На недавнем концерте Брюса Спрингстина в «Tower Theatre» объявлялись грядущие мероприятия — и когда прозвучало имя Дэвида Боуи и его запланированное выступление в «Civic Center», толпа встретила известие громким «бу». Это застало врасплох некоторых растерянных зрителей, в том числе самого объявлявшего, поспешившего выразить свое несогласие с толпой. Несколько недель спустя, на последнем концерте «Beach Boys» в «Spectrum», были объявлены грядущие концерты Боуи — и встречены радостным ревом и «буканьем» вперемешку. Очевидно, болеть за Боуи столь же модно, сколь и игнорировать его. К тому же, если судить по толпе на его концертах, немалая часть освистывающих все равно приходит на него посмотреть.

А в час ночи понедельника, 25 ноября, Дэвид Боуи поприветствовал Брюса Спрингстина в студии «Sigma Sound», где он записывает свой последний альбом. Во время этой открытой и сердечной встречи он рассказал о своих недавних концертных выступлениях и поговорил о своих слушателях и о летающих тарелках.

В семь часов вечера в воскресенье у главного входа в отель «Барклай» на площади Риттенхаус собралось человек 15 фанатов Дэвида. У некоторых были оранжевые прически в духе Боуи, другие просто стояли, спрятав руки в карманах, ожидая явления того, кто сделает их дозор оправданным.

Майк Гарсон играет у Боуи на клавишных, кроме того, он его музыкальный директор. Когда мы выходили из «Барклая» чтобы ехать в студию «Sigma» на Северной 12-й улице, кто-то из ребят окликнул его по имени. Мы задержались на пару минут, чтобы с ними поболтать. Одна из них показала шикарный большой матовый снимок Боуи, возможно, с понедельничного концерта.

Майк: Красиво, отдашь его Боуи?

Девушка: Нет, я хочу, чтобы он мне его подписал!

Майк — 28-летний клавишник, который играет с Боуи уже два года. Никогда ни с одной группой он так долго не задерживался и никуда не собирается. Сам он из Бруклина и говорит с сильным бруклинским акцентом — дома его возвращения из концертного тура (примерно через неделю) дожидается жена, чтобы доставить их второго ребенка прямо ему в руки. «Мы все спланировали так, что ребенок родится на следующий день после моего возвращения». Он начал играть на классическом фортепиано в зрелом возрасте семи лет (его трехлетняя дочь уже освоила инструмент), оттуда переметнулся в джаз, а оттуда — в рок.

В ходе своей карьеры он работал с такими исполнителями, как Martha and the Vandellas и Нэнси Уилсон. Кто только на него не повлиял: Бах, Бетховен, Арт Татум, Чик Кореа, Стравинский. И, как и Чик, Майк — сайентолог. Не проповедует это дело, но просто упоминает, что где-то с полгода был настроен скептически, потом втянулся и это помогло ему состояться и как личности, и как музыканту.

Как он стал музыкальным директором Боуи? «Я играл с одной авангардной джаз-группой, мы дали несколько концертов, и как-то вечером мне позвонили сразу несколько людей, зовя на работу… третьим был Боуи. Я понятия не имел, кто он. Я весь был в джазе и никогда и ничего о нем не слышал. Я сыграл ему и Мику Ронсону четыре гаммы… Я был нанят на восемь недель. Это было сто двадцать недель назад…»

Группа «The Mike Garson Band» играла на разогреве у Боуи в понедельник вечером. Им казалось, что звук в «Spectrum ShowCo» идеален. Крепкий профессиональный ритм и блюзо-джазо-роковый набор песен для разогрева были встречены поначалу мягким безразличием, а затем — «буканьем», свистом и нарочитыми аплодисментами, призванными заставить их убраться со сцены. Ни разу не сбившись, они доиграли свои восемь песен до конца и покинули сцену, чтобы после перерыва вернуться ради еще одной. Наконец, выдержав тяжелейший словесный обстрел, группа отошла на второй план, и на сцену вышел Боуи.

Плохой звук, слабый голос, короткие невнятные версии прошлых хитов вперемешку с неважным исполнением его новых «арэнбишных» песен — все вместе сделало этот концерт худшим из его выступлений в городе. Аудитория была к нему добра и даже вызвала на один из его нечастых «бисов».

На следующий день — отрицательные рецензии, дурные чувства, звонки на радио WMMR рассерженных слушателей,

считающих, что не получили за свои деньги сполна (или, как выразился во время разогрева группы Гарсона один морпех: «Гоните этих ниггеров со сцены»).

Гарсон: Ему понравился концерт. Он даже не знал, что звук ужасный. Понимаете, когда ты на сцене, тебе слышно только рев мониторов, а в них все было хорошо. И реакция зрителей казалась отличной… На самом деле отзывы на этот тур в целом гораздо лучше отзывов на тур «Diamond Dogs».

О Боуи: «Он хотел отойти от театральности, может, он еще вернется к театру, а может, и нет, но прямо сейчас он хотел только выйти на сцену и петь. Он не боится перемен, он все время меняется… Он полон сюрпризов.

В хорошие вечера его голос сейчас звучит лучше, чем когда-либо».

Мы прибываем в «Sigma Sound» чуть позже восьми. Продюсер Тони Висконти склонился над монументальных размеров микшерным пультом, нажимает на кнопки, любезничает с без малого десятком звукоинженеров и музыкантов в контрольной комнате и вглядывается в большое окно студии прямо перед собой. Альбом уже практически закончен. Его черновой вариант был сложен несколько недель назад, когда Боуи записал все основные треки. И данная неделя была посвящена шлифовке и записи дополнительных партий. Это последняя ночь записи в студии — остались только последние штрихи.

На проигрывателе — «I'm Only Dancing (She Turns Me On)». Пабло в студии, дописывает звон колокольчиков и бубенцов для и без того роскошно спродюсированной записи. Когда Пабло заканчивает, Висконти не скрывает, что доволен результатом. Запись получилась богатой и цельной, практически ритм-энд-блюзовая стена звука в духе Фила Спектора[18], и голос Боуи звучит где-то далеко, фоном.

22.30. Шутки мельчают, скатываясь в упражнения в остроумии и дурновкусии; Тони объясняет одному из членов группы, что такое хиромантия, говоря, что линия жизни покойного Брюса Ли (высмотренная с увеличенного до гигантских размеров снимка его ладони) показывала, что он должен был быть жить до 90.

23.30. Из одного из углов студии достается маленький коричневый гитарный усилитель. Тони с гордостью объявляет, что он принадлежал Чабби Чекеру и использовался для записи оригинальной версии «The Twist»[19]. Он поет: «Got a new dance and it goes like this…» Особенность усилителя — тот безупречно грязный звук, которого невозможно добиться от любого другого усилителя, если он не был сделан примерно двадцать лет назад.

Прослушав несколько аккордов, каждый гитарист в комнате уже планирует ограбление.

Без семи минут полночь. Открывается дверь, и в комнату неспешно вплывают Эд и Джуди Шиаки[20], сопровождающие специальную приглашенную звезду, утомленного дорогой Брюса Спрингстина, прямо с автобуса из Эсбери-парк, Нью-Джерси. Брюс облачен в стильную коричневую кожаную куртку, всю в пятнах, на ней примерно 17 молний, и хулиганские джинсы в обтяжку *(hoodlum)*. Выглядит он, словно только что вывалился с автобусной станции, и так оно и было.

Похоже, что одна из песен, которую Боуи наметил для альбома, — версия брюсовской «It's Hard to be a Saint in the City». Тони Висконти позвонил Эду на радио WMMR и спросил, можно ли привезти Брюса в студию. Когда в воскресенье днем с Брюсом, наконец, удалось связаться, он на попутках доехал в Эсбери-парк, оттуда девятичасовым автобусом «Трейлвейс» отправился в Филадельфию, где Эд встретил его «тусующим со всяким сбродом на станции».

О своей одиссее сам Брюс говорит так: «Каких только персонажей я не встретил в этой поездке… В каждом автобусе обязательно есть один человек в форме, одна старушка в коричневом пальто и такой маленькой черной штучкой на голове, один пьянчуга, который валится прямо тебе под ноги».

Спустя еще час, проведенный в записи новых дублей и импровизированных вокальных партий Лютера из группы Гарсона[21] (он исполняет отличную партию, и его выдающийся голос придает еще большую силу и без того мощному альбому), прибывают Дэвид Боуи и Ава Черри, беловолосая соул-вокалистка группы. Дэвид влетает в студию, узнает, что было сделано за вечер, пару раз окидывает комнату пронизывающим взглядом, прослушивает запись и затем оставляет Тони работать, а сам отправляется поболтать с Брюсом.

Пять человек, сгрудившиеся в дальнем углу вестибюля отеля, напоминают, скорее, группу фанатов (с десяток последних все еще стоят у входа, напитываясь вибрациями), чем собственно звезд. Дэвид вспоминает, как впервые увидел Брюса — два года назад в клубе «Max's Kansas City»[22], — и как он был поражен его выступлением, и как с тех самых пор мечтал спеть одну из его песен. Когда ему задают вопрос, какого другого американского музыканта он хотел бы перепеть (как он перепевал британских артистов на альбоме «Pin-Ups»), Дэвид после недолгих раздумий отвечает, что никакого.

Усталый, но заинтересованный, Брюс позволяет себе усмехнуться.

Разговор выходит на общую проблему: прыжки фанатов на сцену.

Боуи: Меня не так сильно беспокоит само действие, просто интересно: а что они намерены делать на сцене, когда на нее попадут?

Брюс: Однажды на концерте я ужасно потел, так сильно, что весь мокрый был от пота. Прямо мокрый насквозь. И тут этот парень прыгает на сцену и кидается на меня с объятиями, и меня бьет страшнейшим электрическим разрядом от гитары. Этот парень даже не почувствовал! Я тут помираю, а ему все нипочем, у него и так уже все чувства отбило, но меня колотит током, а он не отпускает. В конце концов пришел мой барабанщик, Мэд Дог, и отдубасил от меня того парня.

Боуи: «И тот вернулся к своим друзьям и говорит: „Чуваки, от Брюса такая энергия!“ Худший момент был, когда парень прыгнул на сцену, и я заглянул ему в глаза — а он реально под транками, в полном отрубе. И я мог думать только: „Я ждал тебя. Четыре года, и все это время я ждал, что на сцену прыгнет такой, как ты“. И я просто улыбнулся ему, и его глаза вдруг просветлели, а потом я взглянул на него внимательнее, и увидел, что в руках у него кирпич».

Боуи — высокий, скелетообразный лепрекон. Красный берет лихо заломлен набок, с другой стороны торчит прядь выкрашенных в оранжевый волос, заведенная за ухо, фантастически напоминающее вблизи ухо вулканца. Глубокие, пронзительные глаза, когда они смотрят на тебя с симпатией, кругом становится теплее, но от недружественного или даже вопросительного взгляда ты не можешь не отвернуться. Красные бархатные подтяжки на черных брюках с высокой талией и белый свитер завершают его причудливый наряд, который, как это часто бывает, со временем нравится тебе только больше. Так и Боуи со временем все больше завладевает тобой, его образ обрастает деталями. Из замкнутого, таинственного персонажа, каким его рисует пресса, он превращается в человека не без причуд, но час от часу все более приятного.

После первого часа я не мог взять в толк, как Майк Гарсон мог назвать его легким и открытым в работе: он стоит с Висконти за пультом, прослушивая запись бэк-вокала, раздавая прямые отрывочные приказы своим музыкантам. Несколько часов спустя, после перерыва и болтовни о летающих тарелках, в нем проступает личность. И он — настоящий.

К трем часам утра студия превращается в теплую меховую пещеру. Словно в замедленной съемке, проплывают головы и тела. Контрольную комнату освещают максимально

приглушенные желтые, голубые, красные и зеленые огни. Контрольная комната похожа на космический корабль с бесконечными рядами футуристических систем управления: коммутационные щиты, микшерные пульты, проигрыватели, мелькающие огоньки. Космический корабль, управляемый пестрой группой пиратов. Угнанный, конечно же.

Заходит разговор о проблемах со звуком в прошлый понедельник в «Spectrum». (Боуи: «Это колодец. Настоящий колодец».) Висконти попросили поработать над его улучшением. Саундчек перед концертом поможет не слишком, поскольку оказалось, что акустика радикально меняется, когда в зал набивается 14 тысяч поглощающих звук тел.

Если кому-то дано выглядеть одновременно усталым и энергичным, то это Дэвиду. Стоит приоткрыть занавески на окнах студии, и молчаливые стражи под ее окнами оживают и принимаются радостно махать: их великий момент прикосновения к Событию. Боуи пытается записать вокальное соло. Звучит ужасно, голос усталый и хриплый.

«Сейчас еще слишком рано, я еще не вполне проснулся… Я не смогу ничего записать до где-то половины шестого».

Он возвращается в студию и невероятно долго смакует холодный сэндвич с ростбифом (он ест его впервые, поэтому ему объясняют, как правильно его держать, и рассказывают семь различных версий происхождения слова «хоаги»[23]).

Еще о концерте в «Spectrum»: «Я правда этого боялся. Все, кто там когда-либо играл, предупреждали меня, какой там ужасный звук. Я не думаю, что там вообще можно добиться хорошего звука, но мы постараемся».

Пообещав снова встретиться и продолжить разговор в Нью-Йорке, Брюс вместе с Эдом и Джуди удаляются на пятичасовой завтрак в дайнере «Broad Street». Концерт в «Max's Kansas City» был его первым профессиональным выступлением. Боуи был там с самого начала. Брюс уходит, даже не услышав его версию «Saint». Похоже на то, что песня еще не готова.

Боуи: Вот еще такая штука, о которой вы, ребята, наверняка не слышали, потому что правительство США это скрывает… Вся Канада, впрочем, об этом гудит. Это случилось три-четыре недели назад в Акроне, штат Огайо. Та же штука, что, по словам проф. Карра, произошла на базе BBC в Паттерсоне. Произошла разгерметизация, и в итоге у них корабль и четыре трупа: 90 сантиметров, белокожие, как мы, но при этом с ног до головы в перьях, те же органы: члены и легкие и все такое, но иначе устроенные, более крупные мозги.

«Слышали, что Барри Голдуотер уходит из политики, чтобы

возглавить организацию, занимающуюся исследованием НЛО? Он на самом деле не уходит из политики, он просто уже сообразил, что они не смогут больше это скрывать, и хочет быть на самом верху, когда оно вскроется. А это скоро вскроется».

Следующий пункт в программе Боуи — долгое путешествие вниз по Амазонке, Дэвид не летает, а его концертное турне продолжится в Бразилии в январе. Что ж, может, долгое путешествие в лодке поможет его больному горлу. На некоторых песнях с его нового альбома (единственной пластинки, на которую может войти мелодия Спрингстина) его голос звучит уверенно и звонко. На других — он замиксован куда-то вдаль, так что группа Гарсона и усилия продюсера перекрывают его слабые хриплые попытки. На всем альбоме, впрочем, нет ни единого плохого трека. Черт возьми, вы даже танцевать под него можете.

Восходит солнце, а Дэвид рассказывает о русских и как 3000 их спутников посылают сигналы в космос для контакта с внеземными цивилизациями (Клаату Баррада Никто?[24]). Комната являет собой приятную картину последствий ночных бесед и фантазий. Таких, после которых возвращаешься домой с чувством глубокого удовлетворения просто от осознания, что тебе повезло получше узнать много хороших людей.

Теплая комната, не хочется уходить. Но здесь сейчас снова закипит работа, солнце поднимается все выше, а срок сдавать эту статью все ближе. Крепкое рукопожатие, столь же крепкое и сильное, как у Брюса, у них много общего. Десяток часовых на улице свернулись калачиком в машинах, стоят на тротуаре, сидят на ступеньках, ожидая, когда и на них прольется немного волшебства. Это последняя ночь Боуи в студии. Бросим финальный взгляд на человека, который записывает свои альбомы в Филадельфии.

«За Боуманией»

На обложке этого номера — коллаж изображений, прежде покрывавших стены комнаты Марлы «Боуи» Фельдштейн в доме ее родителей в Нижнем Мерионе. «Покрывавших» — только потому, что сейчас в ее комнате ремонт (необходимый минимум в десяток постеров Боуи украшает сухие стены), и задача «перевесить их получше» будет исполнена, когда он закончится. Вместе со своими подругами Пэт, Лесли и Дэбби Марла с четверга по субботу стояла под дверями билетной кассы «Electric Factory», под ними же и ночуя, чтобы они могли купить билеты в первый ряд на выступление Боуи в «Spectrum». Они их купили.

Они также составляют костяк команды, которая стоит на страже Дэвида Боуи между отелем «Барклай» и студией «Sigma», чтобы хоть мельком успеть на него взглянуть. Марла видела Дэвида на сцене тринадцать раз: дважды в феврале 73-го (еще со «Spiders»), все шесть недавних концертов в «Tower Theatre» (билеты на отмененное дневное представление у нее тоже были), трижды в Нью-Йорке (1, 2 и 3 ноября) и дважды в «Spectrum».

Что она думает о раскритикованном концерте в «Spectrum»?

«Было точно лучше, чем три концерта в Нью-Йорке… Нам понравилось, потому что мы знаем о Боуи все. Многим не понравилось, потому что им подавай образ, костюм, прическу. Но он так много работает, мне кажется. Его голосу стоит отдохнуть».

Марла не просто видела своего кумира на сцене — полушутя она признает свою заслугу в том, что Боуи попал на шоу Дика Каветта. Она увидела, как Каветт выходил из машины в пригороде Филадельфии, и крикнула ему: «Позовите Боуи на шоу!» Каветт, по ее словам, повернулся к ней и пробурчал: «Хорошо».

Так получилось, что Марла и ее команда оказались в Нью-Йорке на записи шоу (оно выйдет в эфир 5 декабря). «Он так переживал, что мы просто хлопали по любому поводу, чтобы его поддержать. Он там играет примерно час, поет „Young American“, „1984“, „Can You Hear Me“ и „Foot Stomping“. На концертах он поет, обращаясь к нам, если он выходит из отеля и его там ждет человек 20, он нас узнает».

Возможно, поэтому Марла и ее друзья были среди первых избранных слушателей нового альбома, которых Дэвид пригласил в студию в знак признательности за их преданность. Они также знают по имени каждого в группе, заходят к ним домой, и их узнают даже швейцары и техники.

«Не знаю, сколько я на него потратила… Мама должна знать. Я не знаю, откуда у меня деньги… Мне всего 16. Я откладываю деньги на обед — 75 центов в день, в неделю получается 3,5 доллара».

Почти все выходные Марла и ее друзья провели на посту. Сейчас, к сожалению, она ходит в школу, так что ей приходится возвращаться домой рано, слишком рано, чтобы застать позднюю птичку Боуи, который только в час ночи выходит из отеля.

Немного критики напоследок? «Мне нравится все, что он когда-либо делал».

Боуи: Теперь я предприниматель

Роберт Хилбурн. 28 февраля 1976 года, газета «Melody Maker» (Великобритания)

В 1976 году Дэвид Боуи — даже несмотря на его зависимость от наркотиков, о которой станет известно только позже, — казался гораздо счастливее. Возможно, не последнюю роль в этом сыграла отставка менеджера Тони Де Фриза, печально известного своим дурным характером.

Возможно, это новое для него настроение и позволило Боуи настолько расслабиться, чтобы увидеть свое будущее как артиста. Роберт Хилбурн из «Melody Maker» предложил ему оценить свою прошлую работу, и ответ получился почти чрезмерно откровенным. От альбома «Young Americans» он попросту отмахивается, говоря, что там нечего слушать (хотя есть подо что танцевать), и даже не пытается продвигать свой последний альбом «Station to Station». Боуи также говорит о своем актерском дебюте в «Человеке, который упал на Землю», за который критика споет ему дифирамбы. Но он так и не взялся за другие упоминающиеся здесь роли: в «Орел приземлился», в экранизации «Зигги Стардаста» и роль премьер-министра Великобритании.

Рассказывает Хилбурн: «Между 1972 годом, когда он был в туре с „Зигги Стардастом“, и вот этой статьей я несколько раз брал интервью у Дэвида. Он всегда казался мне вызывающим и сложным: он так быстро движется в стольких разных направлениях, что временами невозможно было понять, что из этого правда, а что — обычное театральное преувеличение, иными словами, понять, когда то, что он говорил, было просто частью роли, которую он в тот момент играл. Со временем мы узнали, что во всем, что говорил Дэвид, всегда была крупинка правды, но в этом интервью он предстает слишком открытым и уязвимым. Здесь более чем когда-либо мне казалось, что он говорит от всего сердца. Впрочем, оглядываясь назад, я думаю, что он всегда гораздо больше говорил от всего сердца, чем нам казалось».

Второй выход на бис на стадионе «Cow Palace» в Сан-Франциско стал для Боуи моментом особенного триумфа. Когда Дэвид играл в этом городе в 1972 году в рамках турне, посвященного Зигги Стардасту, на него пришла посмотреть всего 1000 человек — на пять тысяч мест концертного зала «Уинтерленд». Разочарование было столь велико, что в свой следующий приезд в Америку Боуи и вовсе не включил Сан-Франциско в программу тура.

Но в этот раз, подогретый успехом своего сингла «Fame» и невероятным вниманием, которое ему оказывали в последние четыре года, Боуи выступил в рассчитанном на 14 тысяч человек зале «Cow Palace» (крупнейшей рок-н-ролльной площадке города), и реакция аудитории была просто потрясающей. Его 90-минутное выступление разогревалось довольно медленно, потому что Боуи открыл его новыми песнями, но затем он с такой энергией представил на арене свежие версии своих первых известных хитов, таких, как «Changes», «Rebel Rebel» и «Jean Genie», что после первого, скорее обязательного, биса, случилось что-то удивительное. Зрители продолжали звать Боуи еще долго после того, как на стадионе зажглись огни — что обычно означает, что концерт окончательно завершен. Воодушевленный, но, очевидно, неподготовленный, Боуи, наконец, вернулся на сцену, чтобы на скорую руку сыграть версию «Diamond Dogs». Хотя он пару раз сбился в тексте, зрители продолжали реветь его имя еще целых пять минут после того, как на арене снова включился свет. Один из представителей арены заявил, что это самый теплый прием, который оказывался рок-концерту за многие годы. Нет сомнений, что Боуи вернулся в Америку суперзвездой рока.

«Невероятно», — сказал Боуи на небольшом приеме за сценой «Cow Palace», на котором он принял в дар серебряную накидку от концертного импресарио и бывшего главы «Fillmore» Билла Грэма[25] и памятную табличку от радиостанции в знак того, что сингл «Fame» возглавил ее чарт.

«Это был чудесный вечер, — сказал Боуи, — а в Лос-Анджелесе должен быть еще лучше. Числа сегодня были не на нашей стороне. Мы были четверкой, и публика была четверкой. Это иногда может привести к столкновениям. В Эл-Эй мы будем пятеркой — в магической сфере — а наша аудитория будет шестеркой, то есть спокойной, идущей навстречу. Вот это будет что-то».

Как ни посмотри, а Боуи в этом туре кажется намного счастливее, спокойнее и увереннее в себе, чем раньше. Он так выглядит на сцене и подтверждает это в разговорах за сценой. Прощай, поза рок-н-ролльной суперзвезды из тура Зигги

Стардаста, хитроумные декорации и холодная отрешенность тура «Diamond Dogs» в 1974-м. Изменилось и настроение, и оформление шоу: Боуи выходит на сцену как актер европейского кабаре в стильной белой рубашке с двойными манжетами, в черном жилете (в одном из карманов виднеется пачка европейских сигарет) и свободных черных брюках. На сцене, кроме светового и музыкального оборудования, нет ничего лишнего. Боуи открыт и дружелюбен. Самая большая разница с предыдущим туром в том, что он не кажется таким холодным и отрешенным как раньше. После первого из трех концертов в 18-тысячном «Forum» в Лос-Анджелесе Боуи вместе со своей женой Анджелой и пятилетним сыном Зоуи прибыли в роскошный холл Форума для приема, на котором было примерно 200 гостей, включая Ринго Старра, Рода Стюарта, Элиса Купера, Нила Седаку, Лу Адлера и сына американского президента Стивена Форда. Раньше его нечасто можно было видеть на таких мероприятиях.

Хотя за главную причину перемен в стиле Боуи можно принять коммерческий успех сингла «Fame» и альбома «Young Americans», сам он говорит, что для него важнейшим фактором стало новое устройство его бизнеса и менеджмента. Когда он время от времени объявлял, что больше не поедет в туры, причиной было накопившееся в этих турах разочарование.

«Продажи пластинок не особо придают тебе уверенности, — объясняет Боуи, сидя в комнате своего отеля в Сан-Франциско за пару часов до концерта. — Настоящая уверенность вырастает из вещей гораздо более близких. Например, от того, что ты можешь практически в одиночку построить вот такой тур и он окажется столь удачным, что людям вокруг тебя все это будет доставлять столько удовольствия.

За прошедшие годы я сделался предпринимателем. Я раньше думал как художник и не совал свой нос в деловые вопросы, но теперь я понимаю, что ты получаешь больше художественной свободы, когда деловые вопросы у тебя под контролем. Дела велись так плохо (на прошлых турах), что было стыдно идти на приемы и изображать веселье, когда никакого веселья не было. Было много злобы и ужасных ссор. Так что я предпочел держаться сам по себе и довести тур до конца и под конец сказал: „Я больше в тур не поеду“. Я не пытался быть загадочным, не играл ни в какую игру. Я просто представить себе не мог, что я захочу поехать в новый тур, когда покончу с этим.

На этом шоу и альбоме есть песня, она называется „Word on a Wing“, которую я написал, когда во мне воцарился покой. Я впервые сумел выстроить себе свой собственный мирок с важными для меня людьми. Я эту песню написал как гимн. Есть

ли лучший способ высказать свою признательность за то, что тебе удалось добиться воплощения мечты, чем написать гимн?»

Гимн? От Дэвида Боуи?

Боуи признает, что находится сейчас в своего рода переходном периоде.

«Да, мне действительно кажется, что я по-своему начинаю все сначала», — объясняет он чувство переоткрывательства, которым наполнен альбом «Station To Station». Например, главная песня альбома, «Word On A Wing», пронизана ощущением радости и праздника («Поднимите повыше бокалы… Слишком поздно для ненависти»).

«Я думаю, что достиг определенной зрелости. Это можно услышать в альбоме. Я всегда говорил, что чудовищно уязвим как писатель. Достаточно взглянуть на мои пластинки, чтобы понять, что я чувствую. Иногда мне требуется довольно много времени, чтобы отстраниться от альбома и самому понять, что он для меня значит. Но когда я прослушиваю свои ранние альбомы, мне совершенно ясно, что там происходит».

Например, в «Hunky Dory»?

«Там есть воодушевление и оптимизм, которые я в то время испытывал, — отвечает Боуи. — Там есть даже песня „Song To Bob Dylan“, в которой изложено все, что я хотел делать в рок-музыке. В то время я так и сказал: „Хорошо (Дилан), если ты не хочешь этого делать, это сделаю я“.

Я видел, что нам не хватает лидера. Даже пусть это не самая важная песня на альбоме, для меня она представляет все, о чем этот альбом был написан. Если нет того, кто возьмется за этот рок-н-ролл, то почему бы мне этого не сделать».

Тема альбома «Ziggy Stardust»: да, я это сделаю, но как мне к этому подойти. Песня о Зигги объясняла мой подход. А альбом «Aladdin Sane» был написан с точки зрения Зигги: «О боже, я и правда это сделал, и это безумие, и куда мне двигаться дальше?» Этот альбом был выстроен на чувстве неуверенности в себе. Он все еще был наполовину ролью (Зигги Стардастом), но за этим стояло чувство: «Я не знаю, не буду ли я счастливее, если вернусь домой».

Альбом «Diamond Dogs», объясняет Боуи, был словно он увидел свое будущее и его прежний оптимизм пошатнулся. Хотя на первый взгляд альбом был посвящен обществу, он отразил сумятицу, царившую в самом музыканте. «Все это — микрокосмос, макрокосмос, — говорит он. — Я пытаюсь сказать, что авторы песен, когда они проповедуют свои теории, обычно пишут про самих себя».

К тому моменту, когда Боуи записал «Young Americans», он

уже давно задумал избавиться от напряжения в сложных отношениях со своей прежней управляющей компанией. «Альбомом „Young Americans“ я отмечаю, что с этим покончено, — говорит он. — „Fame“ — счастливая песня. И мелодия, и все остальное — это о счастье.

Я не слишком часто играю песни из „Young Americans“. Это один из самых неподходящих к прослушиванию альбомов, которые я когда-либо записывал. Но я под него танцую. Под него хорошо танцевать.

„Station to Station“? Я еще от него не отошел, но он как будто говорит: „Давайте начнем сначала“. Только на этот раз я повожусь со всем немного дольше, чтобы убедиться, что все останется в своих границах. Но никогда ведь не знаешь, что будет дальше. Это как ходить по натянутому канату. Разок оступишься, снова выровняешь равновесие и дойдешь до другого конца. Но это совсем не значит, что ты научился больше никогда не оступаться. Всегда остается эта опасность».

Несмотря на личные и художественные падения и взлеты прошедших четырех лет, Боуи считает, что ему удалось не свернуть со своей главной цели: построить разностороннюю карьеру, которая была бы свободна от стереотипных границ какой-то одной определенной области (рок-н-ролла, например).

«Мне кажется, что, несмотря на все это, я все же двигался в правильном направлении, — говорит Боуи. — Мне кажется, я занимаюсь тем, чем и собирался. Я снимаюсь в кино. Я до сих пор не в мейнстриме. Я просто лучше всех продаюсь в андерграунде».

В своем дебюте в кино, фильме «Человек, который упал на Землю», Боуи играет Томаса Ньютона, предпринимателя, который гибнет под давлением обстоятельств[26].

«Мне это показалось настолько правдивым, — говорит Боуи о своей роли. — Для меня этот фильм кажется аллегорией на очень личном уровне, но зритель увидит другое. Они увидят, скорее, персонажа в духе Говарда Хьюза, поскольку там все очень гиперболизировано. Но, по сути своей, это история человека, чьи помыслы изначально чисты, но все портится, когда он пытается претворить их в жизнь. Это очень-очень грустный фильм».

Боуи предлагают роли в других фильмах (например, сыграть вместе с Майклом Кейном и Дональдом Сазерлендом в «Орел приземлился» о том, как во время Второй мировой войны немцы планировали выкрасть Уинстона Черчилля), Боуи мечтает рано или поздно снять фильм по «Зигги Стардасту». Но есть и еще один план, довольно долгосрочный, который кажется ему привлекательным. Это образ «кандидата Боуи». Когда у него спрашивают, какова его конечная цель, он отвечает в своей

подтрунивающей манере, которая делает его реплику одновременно совершенно реальной и полностью задуманной для эффекта: «Все, что я знаю, — это что однажды я хочу быть премьер-министром Англии. — Он внезапно хохочет, а затем подтверждает: — Это единственное, что я знаю наверняка».

«Во всем остальном — я счастливый, беспечный парень. Я просто хочу, чтобы в Англии случилась революция», — и снова хохочет.

Но позже Боуи возвращается к разговору о политике, на этот раз более серьезному. «Одна из вещей, которые я действительно хочу сделать, когда вернусь в Англию, — это разобраться в ее политике. Когда я буду намного старше и буду понимать, что происходит в политике моей страны, я хотел бы в ней поучаствовать. У меня все еще есть комплекс короля. Я никогда с ним не расстанусь. Я все-таки Козерог.

Политика — одна из причин, по которой я полагаю полезным для себя не считаться музыкантом (какого-то определенного стиля). Важно сохранять свою индивидуальность. Тут можно вспомнить Синатру, чтобы понять, что я имею в виду, когда говорю о сохранении личности — он чуть ли не единственный, кому это удалось. Он не просто актер и не просто певец. Он выше всего этого. Он в некотором роде даже общественный деятель. И я хочу, чтобы меня ощущали таким же.

Мысль в том, чтобы увидеть, что можно сделать с человеческой личностью, как далеко эго может выйти за пределы тела. Мне кажется, что мою музыку никогда не воспринимают просто как музыку. Тут всегда играет роль отношение к самому Дэвиду Боуи. Очень по-маклюэнски, не так ли? Я пытаюсь превратить самого себя в сообщение, такая форма коммуникации в духе XX века».

Но, конечно же, задают ему вопрос, должна же быть какая-то художественная область, которая ему ближе всего. Что, например, он хочет, чтобы было написано на его надгробии (певец, актер, музыкант, шоумен)?

«Надгробии?! — переспрашивает он в изумлении, подняв бровь. — Я предпочел бы памятник! Я ни за что не соглашусь на простое надгробие».

Прощай, Зигги, и все такое

Аллан Джонс. 29 октября 1977 года, газета «Melody Maker» (Великобритания)

> **На обложку номера газеты «Melody Maker», в котором вышло это интервью, попала не только фотография Боуи, но и группы «The Clash», которая в ту неделю безуспешно пыталась принести свой вид сумбурного дворового рока в разоренный войной Белфаст. С тех пор как Боуи в последний раз согласился на интервью (он не занимался продвижением своего альбома «Low», вышедшего в январе 1977 года), декадентские себялюбивые поступки, вроде его призыва к новой порции фашизма в 1976 году, уже не были в почете в эпоху панка — возможно, именно поэтому он чувствовал себя обязанным отдать немалый кусок интервью отрицанию, что заявление его было сделано всерьез и что он когда-либо отдавал нацистский салют[27].**
>
> **На самом деле Боуи был одним из тех сложившихся артистов, которым удалось избежать гнева новой волны: его беспрестанные эксперименты и отсутствие всякого интереса к беготне за легкими деньгами привели к тому, что он никогда не получал клеймо «продавшегося». Но даже несмотря на это, его заявление, что роль музыканта была для него не призванием, а удобным прикрытием, под которым скрывался художник в поисках нового медиума, возмутило немало фанатов рок-н-ролла.**

Четверг пополудни вальсирует с грациозностью Фреда Астера на пенопластовых каблуках через крутящиеся двери отеля «Дорчестер», где его ждет достойный прием. Его нахальная разгульная самоуверенность враз растворяется в степенной атмосфере дома престарелых, которая разлита в воздухе, словно предчувствие старости. Многонациональный хор акцентов, объединяющий все семь континентов, звучит как неровный музыкальный фон к почти невидимой расторопности стремительных отрядов коридорных и портье, которые в своих щегольских зеленых мундирах смотрятся как взвод выхоленных горнистов какой-нибудь частной армии. Их энергичная обходительность тонко контрастирует с вымученными,

напряженными услугами дворецких постарше, которые, ковыляя словно на пуантах поперек заставленного кадками с зеленью зала, доставляют нетерпеливым клиентам серебряные подносы с чаем, напоминая больных артритом канатоходцев, неуверенной походкой выходящих из буйного потока стремительных вод Ниагары.

Четверг пополудни гадает, где ему найти Европейца.

Руки Дэвида Боуи порхают перед его лицом, как будто он описывает слепцу какой-то неопределимый абстрактный узор или даже пытается наколдовать из воздуха танцующую чечетку голубку шоу-бизнеса. У него нервная и быстрая улыбка. Тонкие губы ненадолго приоткрывают ряд маленьких острых зубов. Его смех напоминает короткий лающий разряд электричества — и в то же время он заразителен. Его речь стремительна, но не нетерпелива. Его акцент сменяется с чистого кокни, как у майклкейновского Гарри Палмера[28] к гладким театральным модуляциям и четкому произношению актера из провинциального театра, дерзко, но талантливо передразнивающего старшего патриарха сцены. Он вежлив до такой забавной степени, что, будьте уверены, никто не устоит перед его обаянием.

Дэвид Боуи находится в Лондоне по единственной причине — продает свой новый альбом. И он даже не пытается придумать оправдание, почему его общение с прессой так до обидного кратко.

«Единственная причина, по которой я решил дать эти интервью, — признает он, — это чтобы выразить мою веру в свой альбом. Альбомы „Heroes“ и „Low“ были встречены с некоторым недоумением. Этого, конечно, стоило ожидать. Но я совсем не рекламировал „Low“, поэтому многие подумали, что у меня сердце к нему не лежало. Поэтому в этот раз я решил вложить все в продвижение нового альбома. Видите ли, я верю в последние два альбома больше, чем во все, что я когда-либо делал. Я хочу сказать, что оглядываюсь на большую часть моей ранней работы, и, хотя я довольно много в ней ценю, по-настоящему мне почти ничего не нравится.

Я не думаю, что эти альбомы вообще могут по-настоящему нравиться.

В „Low“ и в особенности в новом альбоме гораздо больше сердца и чувства. И если я смогу убедить в этом людей, то я готов торчать в этой комнате до конца конвейерной ленты вопросов, на которые я буду отвечать как смогу».

Вот вам мнение. Последние два альбома Дэвида Боуи, записанные в Берлине совместно с Брайаном Ино, — одни из

самых смелых, заметных и увлекательных пластинок, которые когда-либо сваливались на головы слушателей рока. Предсказуемо противоречивые, эти альбомы сочетают теории и техники современной электронной музыки с текстами, в которых Боуи отказывается от традиционных форм нарратива в погоне за новым музыкальным словарем, который отражал бы пессимизм и отчаяние, воцарившиеся в современном обществе.

«Под конец моего пребывания в Америке, — вспоминает он, — я осознал, что мне необходимо экспериментировать. Открывать для себя новые формы письма. Разрабатывать, по сути, новый музыкальный язык. Этим я и занялся. Поэтому я вернулся в Европу». В этом месте Дэвид Боуи объясняет условия и последствия событий, которые побудили его покинуть свое убежище в Америке и в итоге вернуться в Европу.

«Ситуация была такая, — начинает он, руки шарят в поиске пачки „Житана“. — К тому моменту мне захотелось покинуть Америку. К тому времени я „находился“, как сам говорю, там уже два года. Я поостерегся бы сказать, что я там „жил“. „Жить“ в Америке — это своего рода обязательства, а такие обязательства я пока был не готов на себя взять. Так что, как я и говорил, я там уже довольно долго находился, и я понял, что я устал от этой страны. И я также начал довольно сильно уставать от моего стиля письма. Я хотел бы выйти за пределы классических сюжетов и характеров. Если в целом, то я хотел бы переоценить все, что я делал. Я понял для себя, что исчерпал конкретно эту среду обитания и ее влияние на то, как я пишу. И я испугался, что если продолжу в том же духе, то начну самоповторяться. Я чувствовал, что к этому все и идет.

Я больше не наслаждался рабочим процессом — давайте исключим из этого заявления „Station To Station“. Это было довольно воодушевляюще, потому что для меня это было как призыв к возвращению в Европу. Это было как разговор с самим собой, которым все мы иногда балуемся».

Он внезапно кидает свою пачку сигарет, как будто рассердившись сам на себя. «Боже, нет… Что я только несу? Очень многое с этого альбома и с „Young Americans“ было чертовски депрессивно. Это был ужасно травматичный период. Я был в чудовищном состоянии. Был так зол на себя, что все еще в рок-н-ролле. И не просто в рок-н-ролле, что меня засосало в самую сердцевину. Мне надо было выбираться. Я никогда не собирался так накрепко связываться с рок-н-роллом — и вот он я, в Лос-Анджелесе, в самом его сердце. К счастью или нет, я не знаю, но я совершенно уязвим к тому, что предлагает мне мое окружение, и среда и обстоятельства серьезно влияют на мое

писательство. Прямо до абсурда иногда. На некоторые вещи я оглядываюсь в полном ужасе. И, в общем, я понял, что среда в Лос-Анджелесе, в Америке, ужасно вредит моей работе. Нахождение в ней перестало быть для меня источником вдохновения. Я понял, что именно поэтому я чувствовал себя словно в закрытом пространстве, замкнутым, отрешенным. Я сделался настоящим лицемером. Во мне боролись материализм и эстетство. Я совершенно точно никогда не был предан рок-н-роллу. Я никогда и не скрывал этого. Я был просто обычным художником, которому хотелось найти новые средства выражения, честно. И рок казался отличным инструментом для этого. Но меня вечно бросало из искушения превратиться в рок-звезду в сентиментальную мечту о жизни художника — и вот я жил прямо в самом сердце этого сумасшедшего, порочного цирка рок-н-ролла. Это действительно был самый обычный цирк, не более.

И мне там было не место. Я не должен был настолько в это ввязываться. Это меня очень беспокоило. Теперь я снова в форме, здоров и счастлив. Впервые за много лет мне снова нравится работать. Для меня это больше, чем просто работа. Поэтому я и говорю, что слава в веках меня сейчас не интересует. Меня больше беспокоит, чтобы то, что я делал, воспринималось на более личном уровне. Раньше у меня были большие мечты. О, как я мечтал. Великие замыслы. Так было до того, как я научился просто наслаждаться процессом работы и жизни.

Теперь я счастлив. Доволен. Я чувствую себя гораздо больше, чем просто продуктом с конвейерной ленты, источником существования для десяти тысяч людей, жизнь которых вертится вокруг каждого моего пука».

Дэвид Боуи давит окурок своего «Житана» и сразу берет новую сигарету. Палец щелкает зажигалкой.

«Моя роль в рок-музыке, — говорит он, — отличается от ролей других артистов. Я очень быстро все в себя впитываю, за довольно короткое время. Хватает обычно двух или трех месяцев. И обычно, я так для себя постановил, что как только процесс закончен, он для меня устаревает. Я двигаюсь вперед к другой области. Другому отрезку времени.

Мне кажется, все это приходится описывать в наивных сравнениях, потому что я всегда сопротивлялся тому, чтобы видеть свою роль, свою собственную позицию в этой штуке, этой игре в рок-н-ролл.

Я никогда не хотел считать себя его частью. Это меня тормозит. Тогда я начинаю уходить в затворничество. Сбегаю в Японию или еще куда. Я никогда не хотел становиться частью

рок-н-ролла.

Да, в то же самое время я проверял его на прочность и периодически наслаждался произведенным шумом. Но вы не поверите, как часто это происходило против моей воли. Я думаю, что я выходил за рамки того, что принято считать рок-н-роллом. Иногда из чистого каприза, иногда из гордыни, иногда сам того не желая, но я неуклонно продолжал двигаться вперед.

В особенности Зигги был создан из своего рода гордыни. Не забывайте, что в то время я был молод, я был полон жизни, и это казалось мне очень позитивным художественным высказыванием. Я считал это прекрасным произведением искусства. Правда. Я считал это великим полотном китча. Всего этого парня. А затем этот засранец пристал ко мне на долгие годы. Тут-то все стало портиться. Вы не поверите, как быстро все испортилось. И мне потребовалось невероятно много времени, чтобы выйти на следующий уровень. Это задело всего меня, целиком. Я все это навлек на себя сам.

Оглядываясь назад, я ни о чем не жалею, потому что все это повлекло за собой цепочку удивительных событий в моей жизни. Я подумал: а почему бы мне не брать Зигги с собой на интервью? Зачем оставлять его только на сцене? Вот что при взгляде назад кажется совершенно абсурдным. Все это стало очень опасным. Я действительно начал сомневаться в своем душевном здоровье. Нельзя отрицать, что весь эксперимент отразился на мне самым радикальным образом, оставил свой след. Думаю, я был в опасной близости от грани. Не в физическом, но точно в ментальном смысле. Я настолько заигрался с самим собой в ментальные игры, что теперь я чувствую огромную радость и облегчение, что я снова в Европе и отлично себя чувствую… Но я, знаете ли, всегда был счастливчиком».

«Альбом „David Live“, — продолжает Дэвид Боуи, — стал окончательной смертью Зигги. Этот альбом, Господи, я никогда его не переслушивал. В нем должно быть столько напряжения, словно прямо в тебя вонзаются вампирские клыки. А фотография на обложке. Мой бог. Я выгляжу там так, как будто только что вышел из могилы. Я ровно так себя и чувствовал. Пластинку стоило бы назвать „Дэвид Боуи жив, и живет, и прекрасно себя чувствует только в теории“».

«Берлин, — раздумывает вслух Боуи над условиями, в которых были записаны последние два его альбома, — это город, сделанный из баров, чтобы там напивались печальные, лишенные всяких иллюзий люди. Работая там, я не мог не воспользоваться моментом и изучил его вдоль и поперек. Никогда не знаешь, как долго оно все таким останется. Определенно, все меняется

довольно быстро. И это, конечно, одна из причин, по которой меня так тянет к этому городу. Чувство, которое я постарался запечатлеть в картинах, которые там рисовал. Пока я был там, я сделал несколько портретов живущих в городе турок. На альбоме есть трек, который называется „Neukoln“, и это название берлинского района, где турки ютятся в ужасных условиях. Они по большей части изолированы от общества. Это очень печально. Очень-очень печально. И вот такая действительность, конечно, повлияла на настроение как „Low“, так и „Heroes“. Я просто хочу сказать, что, увидев такое, трудно потом петь „Давайте все обратимся к любви и миру“. Нет… Дэвид, что ты такое говоришь? Это было глупо. Потому что именно там тебе и стоит оказаться, увидев подобное. Тебе стоит прийти к состраданию. Об этом заглавная песня в „Heroes“ — о том, как столкнуться с такой вот действительностью и противостоять ей. Единственный акт геройства, который каждый из нас способен, блин, предпринять в такой вот ситуации, — это продолжать жить и радоваться простейшему из наслаждений: быть живым, несмотря на то что кругом столько всего делается, чтобы тебя уничтожить».

Нельзя забыть, что концерты Боуи в Лондоне в прошлом году предварялись его скандальными заявлениями о Великобритании и возможности фашистского правления в стране. Некоторые восприняли эти высказывания в пользу радикальной правой политики, другие увидели в них предсказание, скорее предупреждение, чем поддержку фашизма.

«Я не могу прояснить свои высказывания, — устало говорит Боуи, когда его об этом спрашивают. — Все, что я могу сказать, — это что я сболтнул пару-тройку показных замечаний о британском обществе, и единственное, что я могу сейчас этому противопоставить, это утверждение, что я НЕ фашист. Я аполитичен.

Чем больше я путешествую, тем меньше уверен, какую политическую философию я могу одобрить. Чем больше правительств я вижу, тем меньше чувствую себя готовым присягнуть какой-либо группе людей. Для меня неприемлемо было бы принять некую определенную точку зрения или поддерживать какую-то из партий, говоря: „Вот это мои люди“. По мне, все это было просто болтовней. Но опять же я не из тех щепетильных парней. Если я прыгну в бассейн, я попросту выпью всю воду».

Ему напоминают, как он приветствовал страну фашистским салютом, прибыв на вокзал «Виктория», и просят определить значение этого жеста. Он практически падает со стула.

«Этого не было. ЭТОГО НЕ БЫЛО. Я живо отреагировал на

того фотографа. Я помахал. Просто помахал. Поверьте. Жизнью своего ребенка клянусь, я махал рукой. И этот козел меня поймал. Когда я махал рукой, бог ты мой. Ох, уж это фото наделало шуму. Как будто я настолько глуп, чтобы выкинуть такой фортель. Я чуть не умер, когда его увидел. И даже люди, которые там со мной были, спрашивали меня: „Дэвид? Как ты мог?!“ Козлы. Я не… Боже, не могу поверить во все это».

В этом году Дэвиду Боуи исполнилось тридцать. Ему кажется важным, что уходящее время больше не вызывает у него сожалений: в двадцать, вспоминает он, одна мысль о старении приводила в ужас. «Это была чудовищная мысль». Теперь он смиренно принимает обязательства, которые приносит зрелость, и даже неизбежность смерти.

«Думаю, что для меня все огромным образом изменило рождение сына, — замечает он. — Поначалу я был напуган, не хотел вовлекаться. Теперь меня заботит его, не мое будущее. Мое собственное будущее проходит мимо. Я к нему готов, и я готов к концу.

Разве не забавно, сколько людей все еще мечтает о бессмертии? Мы готовы сделать все, что в наших силах, чтобы только жить. Считается почему-то, что средняя продолжительность жизни должна быть дольше. Я не согласен. Я хочу сказать, что мы ведь никогда так долго не жили. За все столетия, что на этой планете есть люди. Совсем недавно никто не жил дольше сорока. А теперь нас не устраивает 70. Что нам вообще надо? Во всем этом слишком много эгоизма. Кому охота таскать свой древний полуразложившийся остов до 90 лет, только чтобы потешить свое эго? Точно не мне».

В контексте разговора о старении и переменах я не могу не вспомнить юных прихвостней новой волны, которые сейчас бьются в те же самые двери успеха и столь же воспеваются в прессе, как Боуи лет пять назад.

«Самое грустное во всем этом, — говорит он, — что это называется „движением“. Я бы хотел, чтобы с этими людьми обращались как с личностями. Я так за них переживаю. Они меня разочаровали, потому что я терпеть не могу людей, которые хотят основывать движение или быть частью его. В конечном счете все должно сводиться к личностям. Я уверен, что сейчас есть и отдельные личности с довольно восхитительным идеями. Хотя бы некоторые из них. И я очень желаю им выжить. Потому что их ярость мне очень понятна».

Пока собаки яростно лают на дверь, словно пытаясь положить конец этому короткому интервью, журналисты высказывают мысль, что как «Low», так и «Heroes» пронизаны невероятным

пессимизмом, и в неровной атмосфере этой музыки предчувствуется жестокость и неминуемая катастрофа.

«Боюсь, я пессимист, — отвечает Боуи. — Во мне нет никакого оптимизма по поводу будущего. Но я отказываюсь подчиняться ситуации. Я верю, что есть надежда, и она в сострадании — знаю, это не тот ярлык, которые чаще других цепляют на мои песни, — и „Heroes“, я уверен, полны сострадания. Сострадания к людям и к глупым отчаянным ситуациям, в которые они себя загнали. В которые мы все себя загнали, в основном из невежества и необдуманных поступков. Решений оставаться частью группы или присоединиться к ней. Мы не очень далеко ушли от племенного сознания, знаете: если что-то не понимаешь — бросайся на это с топором. Люди, знаете ли, попросту не могут справиться с тем, как быстро меняется мир. Это происходит слишком стремительно.

Со времен индустриальной революции все идет по восходящей спирали, и люди отчаянно стараются удержаться, но прямо сейчас начали падать. И будет только хуже».

«Больших причин для надежды на самом деле нет, — заканчивает Дэвид Боуи. — но я еще не сдался. Я думаю, во мне еще есть задор борьбы. Где-то внутри. Я не храбрец, все это кажется мне огромной бесконечной шуткой. И очень плохой шуткой. Но я вижу повод для оптимизма. Уже то, что я думаю об этом и пишу, становится формой борьбы. Но я все равно не могу перестать думать, что все уже почти кончено».

Он поднимает глаза к небесам.

«Просто скажи нам день, ладно?» — спрашивает он.

12 минут с Дэвидом Боуи

Джон Тоблер. Январь 1978 года, журнал «ZigZag» (Великобритания)

Это интервью из британского журнала «ZigZag» интереснее всего тем, что, в отличие от других текстов этой книги, его автором был не страстный фанат, но человек, которому Боуи был настолько безразличен, что он перепутал «Diamond Dogs» и «Young Americans». Вот что вспоминает сам Тоблер:

«Интервью устроила звукозаписывающая компания RCA для продвижения альбома „Heroes“. Боуи моим героем не был, и многие верно подметили бы, что задание было не для меня. Но это работа, и я уважал Боуи за его успех».

«ZigZag» родился из фанзина, и потому в то время материалы выходили кое-как — что очевидно из довольно странного синтаксиса и грамматики статьи, а также из решения представить интервью в виде расшифровки. Такое всегда выглядит немного неестественно, но, прежде всего, тут есть неловкий момент: Тоблер, возможно, просто не подумав, говорит о старом друге и соратнике Боуи Марке Болане, что тот «недавно сыграл в ящик».

Тот факт, что Тоблер был удостоен аудиенции длиной меньше четверти часа («Может, и немного больше, но редактор журнала, видимо, решил, что это отличный заголовок»), не помешал «ZigZag» поместить Боуи на обложку.

Примечание: «Браян читай как Брайан [Ино]».

«Zig Zag»: Ваши последние два альбома, для разговора о которых мы, собственно, и встретились, немногие сумели понять. Кажется, вы сами однажды сказали, что решительно настроены не стать предсказуемым. В этом тут все и дело?

Дэвид Боуи: Что ж — нет. Это предсказуемый ответ. На самом деле я просто устал сочинять в традиционной манере, в которой я писал в Америке, и, вернувшись в Европу, я пересмотрел то, что я сочинял, о каком окружении я писал, и решил, что хочу писать так, чтобы найти себе новый музыкальный язык и сочинять уже на нем. Мне нужна была в этом помощь, потому что я был слегка потерян и слишком лично все это воспринимал, попросил о ней

Брайана Ино, и так оно все и началось. Дело действительно в попытках открыть для себя новые методы и новые процессы сочинительства, а не в такой банальной вещи, как непредсказуемость. И теперь у меня два альбома, одинаковых по духу, а этого никак нельзя было предсказать. Я пошел против себя самого, как видите. Сам себя предсказать не могу!

ZZ: Я слышал, что на Ино произвело большое впечатление, когда он встретил вас впервые и вы сумели напеть ему «no pussyfooting…»[29]

ДБ: (*Смеется.*) Да, я довольно хорошо знаком с его работой.

ZZ: Вас в целом не тянет отправиться исследовать более «завороченные» направления в музыке.

ДБ: Как раз к таким меня и тянет. У меня есть свой рабочий принцип, который гласит, что, если что-то работает, оно уже устарело, и я применяю его ко всем ситуациям в музыке, в концертном туре, везде, но особенно в музыке. Я почти никогда ничего не слушаю, если оно на волне или популярно. Я предпочитаю покупать менее известные пластинки.

ZZ: Например?

ДБ: Ну, посмотрим, последние пластинки, на самом деле, что я купил, были работы Стива Райха и Филипа Гласса, и я их довольно внимательно прослушал, но опять же когда дело касается моей музыки, то на меня больше влияют наблюдения за средой, в которой я оказался, что, если вы посмотрите на альбомы и где они были сделаны, довольно очевидно, они очень сильно отражают, где я был, можно даже более-менее сказать, на какой улице в городе я находился. «Young Americans», знаете, — это Филадельфия, а «Diamond Dogs» — это, конечно, Лос-Анджелес и Нью-Йорк.

ZZ: Забавно, что вы говорите о «Diamond Dogs», потому что вы же сами называли его альбомом «пластикового соула», который…

ДБ: Нет, это был «Young Americans».

ZZ: Да, простите, «Young Americans», что он был альбомом-шуткой.

ДБ: Нет, он не был альбомом-шуткой. Он был всерьез альбомом «пластикового соула». Это был абсолютно определенно я, белый англичанин, мое восприятие американской черной музыки как человека, который скорее смотрит извне, чем в действительности играет ее изнутри.

ZZ: Предпочитаете ли вы на самом деле современный звук в стиле «диско» наверняка более привычной вам музыке «соул» 60-х годов?

ДБ: Э, вообще-то нет, я совсем не поклонник диско. Терпеть его не могу. Мне даже стыдно от того, что мои песни так хорошо

идут на дискотеках. У меня сейчас два больших дискотечных хита, и я прячу глаза, когда захожу в эстетские клубы. Да, конечно, я был большим поклонником музыки «соул» шестидесятых. Она была частью моего довольно отрывочного музыкального образования, весьма разнообразного, к тому же.

ZZ: Конечно. Я правильно понимаю, что вы скоро отправляетесь в тур?

ДБ: Да, я планирую мировой тур.

ZZ: Кого позовете на поддержку?

ДБ: Сейчас очень сложно сказать. Мне, конечно, хотелось бы выйти на сцену с Ино и Фриппом. Но если на то, чтобы вытащить Брайана из квартиры, требуется неделя, то отправиться с ним в путь, кажется, и вовсе невозможно. Думаю, он выступит со мной только в некоторых городах. Если он никогда там не был, то он приедет и сыграет. Он в таком духе работает. С Фриппом немного полегче, он может отправиться со мной в дорогу без проблем, но я не знаю пока, согласится ли он на весь долгий тур. Он кажется человеком четырех недель. (*Смеется*). Ни тот, ни другой не в восторге от туров, так что мне придется поискать себе и других ребят.

ZZ: Ммм. Вы были фанатом «King Crimson» или «Roxy Music»?

ДБ: У «Рокси» мне понравился очень первый альбом. Показался восхитительным. Сама задумка была такой новой, и эти прекрасные сопоставления, подобных которым я никогда не слышал. «King Crimson». Забавно, но для меня Фрипп всегда был одним из немногих виртуозов, которые мне действительно нравились. Я не большой поклонник виртуозности, но Фрипп, его игра мне всегда импонировали.

ZZ: Говорили, что когда вы записывали «Low», ваша поэтическая муза вас внезапно и стремительно покинула, и именно поэтому тексты многих песен оказались такими короткими в отличие от более длинных песен, которые вы писали раньше. Это все еще…

ДБ: Думаю, какая-то правда в этом есть, но тут можно вспомнить то, что я говорил ранее, что дело только в экспериментировании и новых открытиях. «Low» не был для меня альбомом-высказыванием. Он по-своему очень непритязательный, и это был для меня очень персональный альбом, чтобы понять, что я хочу делать в музыке. Но на «Low» случилась такая странная штука: мои блуждания в новых процессах и методах письма привели к тому, что, когда мы его уже записали и прослушивали с Ино, мы поняли, что создали новую информацию, сами того не осознавая, что, не пытаясь писать о чем-то конкретном, мы написали гораздо больше о разных вещах, которые даже

определить сложно, чем если бы мы просто вышли и сказали: «Давай сделаем концептуальный альбом». Это было настолько удивительно, что мы решили, здорово, отлично, давайте снова так сделаем, это классно, так что мы пошли и сделали то же самое с «Heroes». Мы использовали огромное количество образов, и сопоставили их все вместе, и использовали самые разнообразные методы письма, все, что угодно, начиная со случайных выдержек из книг, и музыкально тоже, в смысле, аккордовые прогрессии. Мы выбирали все довольно произвольно, и то, что получилось в итоге, нас самих поразило, когда мы смогли сесть и прослушать его от начала до конца.

ZZ: Вы собираетесь продолжать в том же направлении, а не возвращаться к более поэтическим…

ДБ: Нет, то есть да! (*Смеется.*) Мы всегда говорили, поскольку оба мы художники, мы всегда говорили, что сделаем трилогию, чтобы наш триптих был закончен. Мы сделаем еще не меньше одного альбома. У нас очень прочные отношения друг с другом. Я думаю, они и не только в музыке прочные, потому что когда мы вместе, последнее, о чем мы обычно говорим, — это музыка, хм, как вы знаете, наверное, Ино прекрасный собеседник, и можно сидеть с ним и смеяться ночь напролет, и я также работаю над новым альбомом Фриппа. Он попросил меня поработать с ним вместе в Америке, когда я туда доберусь. Пока не знаю, что именно это будет. Я очень этого жду. Пока не знаю, что он хочет, чтобы я сделал.

ZZ: Вы не используете свои лирические способности на альбомах Игги, в смысле, не то, чтобы вы пишете слова…

ДБ: Ну, на это стоит так посмотреть. Джим не работал не меньше двух лет, и он прошел через очень тяжелый период, ему требовалось больше, чем немного эмоциональной, духовной, да и материальной поддержки, и я думаю, что ему удалось решить большую часть своих проблем еще на первом альбоме, и если на нем чувствуется мое внимание или участие, то в том, что мы сделаем потом, оно будет уже не так заметно, а мы делаем еще один альбом после этого. Джим во многом сам за себя отвечает, он прекрасно понимает, что он хочет писать и о чем. Он превращается в прекрасного поэта. Я думаю, он всегда писал прекрасные песни, но у него были свои взлеты и падения.

ZZ: Да. На сцене он смотрится лучше всего.

ДБ: О, он потрясающий. Я всегда думал, что именно он для меня рок-н-ролл, абсолютный рок-н-ролл, бескомпромиссный.

ZZ: А вы правда поехали с ним в первый тур, потому что немного боялись, что он сам не справится?

ДБ: Нет, вовсе нет. Он меня уговорил играть у него на

пианино, и идея показалась мне соблазнительной, такой заманчивой, и я сделал это просто из нахальства. Я никогда так не наслаждался туром, потому что на мне не было никакой ответственности, мне просто нужно было сидеть там, что-то выпивать, выкуривать сигарету, подмигивать ребятам из группы, сами понимаете, и смотреть на него.

ZZ: А там есть, на что посмотреть?

ДБ: О да!

ZZ: Пару лет назад вы сказали, что вам совсем не важно, будут ли ваши альбомы продаваться или нет.

ДБ: Ага.

ZZ: Игги это тоже касается, ведь вы так сильно связаны?

ДБ: Нет, это было только про мои альбомы. Конечно же, я очень хочу, чтобы Джимми вернул себе прежних слушателей и нашел еще больше новых, потому что я всегда считал, что он очень важен. Нет, это касалось только моих альбомов.

ZZ: И до сих пор касается?

ДБ: Я до сих пор во многом так чувствую, хотя теперь мне придется идти против себя, потому что я в таком восторге от новых вещей и хочу, чтобы их услышали как можно больше людей, так что я тут в затруднительном положении… Да, мне все равно, но с другой стороны, мне не все равно, потому что я думаю, что они очень хороши. Я думаю, что это очень хорошие альбомы.

ZZ: А вы оглядываетесь назад на то, что писали раньше, и говорите «Нет, вот это на самом деле не было… ну вы знаете»?

ДБ: Да-да, оглядываюсь назад на свои альбомы, и ни один из них мне не нравится. Я… Единственный, что мне нравится, это «Young Americans», потому что это единственный альбом, который может нравиться, а остальные, к ним слово «нравится» вообще с трудом применимо. Я думаю, что некоторые были только набросками идей, над которыми я всерьез не поработал. Они у меня не получились. Это как картины, на самом деле не каждая картина, которую ты нарисуешь, будет хороша, но вот ты их нарисовал, и теперь ты здесь. Я и на альбомы стараюсь так же смотреть. Признаю, что не все идеи удалось выразить, и все же там есть и хорошие работы. В них есть логическая последовательность. В смысле, это только казалось, что все это блуждания без смысла, а теперь я могу видеть год, в который я написал тот или иной альбом, могу сказать: «Да, это точно описывает тот год, ту среду». Что очень хорошо, примерно то, что я и задумывал.

ZZ: С вами работало довольно большое число людей за эти годы, но отличие от многих, многих других рок-звезд в том, что

вы никогда не возвращаетесь к этим людям, за редкими исключениями. К примеру, Мик Ронсон. Вы когда-нибудь видитесь с Миком Ронсоном?

ДБ: Нет, я долгие годы с ним не встречался. Но чтобы смягчить ваше высказывание, могу сказать, что моя ритм-секция со мной вот уже четыре альбома и два с половиной или три года. (*Смеется.*)

ZZ: Но вы сами их открыли. Нет, я думал скорее о людях вроде… В смысле, разве это не странно, что и Марк Болан, и Бинг Кросби, с которыми вы работали, недавно сыграли в ящик?

ДБ: Вы правда хотите, чтобы я… Что я должен сказать?

ZZ: Разве вам не видится в этом ничего зловещего?

ДБ: Нет, мне — нет.

ZZ: Рад слышать. Вы выступали на телешоу Бинга Кросби, не правда ли?

ДБ: Да, выступал.

ZZ: Будет интересно посмотреть… У вас есть планы поработать с кем-нибудь еще, например, с «Astronettes»?

ДБ: Тут есть одна группа, которую я готов упомянуть. Они мне, конечно, очень нравятся. Это американская группа «Devo», у них пока нет пластинок. С тех пор как они прислали мне запись, я много их слушал и надеюсь записать их, если у меня будет время в конце года. Как будто три Ино и еще парочка Эдгаров Фрезе в одной группе. Нечто очень странное. Это весьма емко описывает, на что они похожи.

ZZ: Верно. Хотелось бы спросить о новом фильме, в котором вы снимаетесь.

ДБ: Это частично биография, частично вымышленная история Эгона Шиле, художника-экспрессиониста начала XIX века, и довольно тихая, интимная история его отношений с его моделью, несенсационный фильм. Опять же, это ответ на последний фильм, в котором я снимался. Очень многие вещи я делаю в ответ на то, что делал раньше, не просто ради них самих.

ZZ: Вы отклонили предложение сняться в фильме про молодого Геббельса.

ДБ: Да. (*Смеется.)* Ну это легко было предсказать.

ZZ: Хорошо, ок. Спасибо. Было здорово вас видеть, возвращайтесь поскорее.

ДБ: Спасибо.

Признания сноба

Майкл Уоттс. 19 февраля 1978 года, «Melody Maker» (Великобритания)

Воссоединившись с Майклом Уоттсом из Melody Maker, Боуи вспоминает свое заявление «я — гей», которое, появившись в той же газете шесть лет назад, сделало Дэвида (и в каком-то смысле Уоттса) знаменитым. Это интервью также интересно открытием, что как бы ни считалось, что для Боуи черный пиар — тоже пиар, на самом деле у его стиля подачи публике были свои границы. Помимо наступившего тридцатилетия он рассказывает о своей работе с режиссерами Дэвидом Хэммингсом и Николасом Роугом, о своей технике письма «вырезками», которая так часто придавала его текстам неповторимую фрагментарность.

Фильм об Эгоне Шиле, который уже не первый раз упоминается в этой книге, вышел под названием «Excess and Punishment» (в русском переводе — «Скандал»), но Боуи в нем не снимался.

Это интервью с Дэвидом Боуи записывалось короткими промежутками в течение четырех дней съемок фильма «Just A Gigolo» (в российском прокате «Прекрасный жиголо, бедный жиголо»). Репортеру приходилось смиряться с актерами труппы, играющими на трубе, старыми граммофонными пластинками немецких маршей и статистом фильма, наяривающим песни на пианино. «Ненавижу эти блюзовые сейшны», — говорит Боуи. Впрочем, однажды, много лет назад, он подыгрывал на трубе Сонни Бою Вилльямсону…

— Я не говорил с вами с февраля 1973 года, когда вы выступали в мюзик-холле «Радио-Сити» в Нью-Йорке. С тех пор вы с немалой шумихой ушли из «MainMan Management» и от Тони Дефриза. Каково сейчас ваше отношение к Дефризу?

— (*Долгая пауза.*) Да, интересный вопрос. Моя ярость исчерпалась уже пару лет назад, и все эти чувства, что меня использовали, на мне наживались и всякое такое, думаю, они уже рассеялись как дым. Сегодня мне кажется, что все это было по-своему важно.

Мне никогда бы не достичь такой широкой славы, если б не

вся эта бессмыслица вокруг. Будь я более себялюбив, мог сказать, что достиг бы, потому что я так хорошо работаю, но мне этого никогда не узнать. Может, не будь этой смехотворной шумихи в самом начале, какие-то лучшие вещи так и не оказались бы замечены. На них обратили внимание благодаря его усилиям и тем безумцам, что в то время крутились вокруг, так что, пожалуй, в каком-то смысле я тому периоду благодарен.

Но я никогда не смогу смириться с тем, что тогда происходило. Я не знаю, до какой степени меня использовали, но я точно знаю, что всеми моими делами манипулировали. Я уверен, что очень много изначально очень хороших идей были опошлены, чтобы выжать из них что-то экономически, вместо того чтобы пойти до конца и сделать все как надо. Сценически концерты никогда не были такими, как задумывались, потому что вдруг не оказывалось денег, чтобы заплатить за то, что я изначально хотел. Все всегда делалось за копейки, и я никогда не мог понять, почему, мы ведь были очень, очень знамениты и… «но где же деньги?».

Все это было. Сейчас все уже улеглось. Не думаю, что это было как-то по-дружески, но все уже немного успокоилось. Мы понимаем друг друга. Нам иногда приходится мириться друг с другом — но только на личном уровне.

— Вы никогда к нему не вернетесь?

— О, боже, нет! Это абсолютно… И помыслить о таком не могу. Я буквально понятия не имею, что он делает, где он и чем теперь занимается. Это был удивительный, хаотичный период. Очень бурный.

— Ну а что вы сейчас скажете по поводу сексуальности? (В январе 1972 года, на заре своей карьеры с «MainMan», Боуи заявил ММ о своей бисексуальности — и стал первой рок-звездой, отважившейся на подобное признание. Его заявление наделало немало шума.)

Кажется, что сейчас людям легче принять это, чем было тогда. У меня двойственное к этому отношение. В самом начале мне казалось это хорошей отправной точкой для скандала, такой плевок в лицо публики. Но, с другой стороны, это катастрофически подорвало доверие публики ко мне как к композитору и сочинителю на очень, очень долгое время.

— Зачем тогда вы мне сказали?

— Вы знаете, я сам до конца так и не понял, зачем. Это совершенно точно не было запланированной акцией. Я тогда только начал создавать Зигги, он только стал складываться, и меня, очевидно, затянуло в эту роль, и материалом для нее становилась моя собственная жизнь, я как будто собирал из нее

по крупицам. И тут — ба-бах! — и это уже на повестке дня.

— Я тут на днях впервые перечитал эту статью. Она ужасно примитивная и стыдная.

— Да, но только представьте, что через пару лет она станет одним из образцовых интервью этого периода. Вам нечего стыдиться. Нет, нет. Я прекрасно понимаю, о чем вы, но вы только потерпите. Запомните мои слова, запомните. Это как у Маклюэна, его давние идеи о клише, архетипе.

Я уверен, что Чаплин пару лет спустя после съемок своих первых фильмов ужасно их стыдился — но все эти годы спустя! Ничего такого до него не было, и из них родилась целая школа разного и нового.

Но о том, что я придумал свою школу притворства в рок-н-ролле, я, конечно, говорил не совсем всерьез. Я понимаю, почему я это сказал. Но это совершенно не значит, что сейчас я все еще с этим согласен. Я просто так это сказал, опять же, в полушутку. Но какая-то правда в этом есть, определенно.

— Я вспоминаю интервью с Черри Ванилла (отвечавшей за связи Боуи с общественностью во времена «MainMan»), которое вышло в журнале «Village Voice» года полтора назад. Оно было посвящено маркетингу гей-рынка…

— Господи. Маркетинг гей-рынка.

— И она сказала: «Мы продвигали задницу Дэвида, как Натан[30] продает хот-доги».

— О боже. Кошмар, не правда ли? Надеюсь, она все-таки в шутку это сказала. Но да, я понимаю, что она имела в виду. Она очень ухватилась именно за эту мою сторону, потому что она позволяла ей с легкостью попадать в новости. И все время, пока это происходило, я был в другой стране, так что мне непросто было сохранять хоть какой-то контроль над ситуацией. Компромиссным решением стало для меня тогда смириться с этим, когда я приехал в Америку и узнал, каким я там преподношусь, я подумал: «Бог мой, мне не остановить этот снежный ком, придется с ним работать и понемножку все распутывать, пока я не смогу хоть что-нибудь с этим сделать».

Но я только запустил Зигги тогда и не мог так стремительно все бросить. Он был Зигги, он был создан, и он был моим творением тогда, моим театральным творением. Я подумал: «Что ж, придется мне использовать то, что есть у Зигги, и быть тем, что послал ему Бог». (*Смешок.*)

И вот мне пришлось немного поработать с ним в мои первые месяцы в Америке.

— Вы сами себя ставите под удар, вкладываясь в карьеры других музыкантов. Мне всегда интересно было, почему вам,

достигшему такого личного успеха, важно строить — или перестраивать — успехи других: Лу Рида, Игги Попа и вот сейчас группы «Devo».

— Думаю, потому, что я во многом до сих пор остаюсь фанатом. Меня правда восхищает все новое. Ничего не могу с этим сделать. Мне нравится это чувство, что даже если я сам этого не смог, я могу в этом поучаствовать, попробовать и… Особенно это касается людей, которых пока никто не заметил.

Мне хотелось бы быть в ответе за кого-то. Я думаю, что это огромное подспорье для моего эго.

— То есть это не проявления бескорыстного добра?

— О нет, нет. Господи, нет.

— Но вас же действительно ужасно за это критиковали, особенно по отношению к Лу, что вы выезжали на его загривке.

— Я много такого читал, конечно, и никогда этого не отрицал, потому что это настолько поверхностное мнение о том, что я делал. Между мной и Лу практически нет ничего общего. Думаю, я написал только одну песню в его духе, «Queen Bitch», и только она и считалась песней в духе Лу Рида — я знаю это наверняка, потому что я сам рядом с ней приписал «Для Лу».

— И еще «Andy Warhol», на том же альбоме.

— О да, да. Вот только эти две. Но я не думаю, что вся моя музыкальная карьера стоит на этих двух песнях, и во всем остальном едва ли есть хоть толика похожего на то, что когда-либо делал Лу. Мне кажется, найти сходство между мной и Лу очень и очень непросто. Я никогда не писал о людях улицы и им подобных, о повестке дня, не ходил, как он, не одевался, не выглядел и даже не пел. Мне кажется это очень поверхностным. Мы отлично ладили. Он казался мне очень по-нью-йоркски остроумным. И то же самое, должен добавить, касается и молодого Игги, потому что такое мне тоже приходилось читать. Но знаете… Я заметил, что когда бы я ни называл конкретное имя тех, кто на меня повлиял, а я делал это отчасти потехи ради, посмотреть, подхватят ли это остальные, станут ли называть этого музыканта моим главным вдохновителем. И мне всегда это припоминали. Всегда, всегда, всегда! Я мог ляпнуть, что самое большое влияние в музыке на меня оказал Тайни Тим[31], и они бы воскликнули: «ах, конечно! Разве не очевидно, что Боуи так много взял от Тайни Тима». Всегда так оказывалось.

— Давайте перейдем от прошлого к настоящему. Как вам этот фильм, в котором вы сейчас снимаетесь, — можете сравнить его с «Человеком, который упал на землю»?

— Ну, это совсем из другой оперы. До сей поры я получаю от этого только огромное удовольствие. По ряду причин Дэвид[32]

мне гораздо ближе, чем Ник (Роуг). Ник не такой открытый человек. А Дэвид — гораздо более щедрая личность.

— Роуг — интеллектуал.

— Дэвид не слишком, хотя он очень тонкий человек. А в творческом плане не менее выдающийся, чем Роуг, — только по-своему.

— Как вам кажется, тот фильм удался?

— Кажется, об этом спорят все, кто его видели. Для меня в нем много достоинств, но много и остального. Я посмотрел его всего один раз — единственный раз, когда я видел его в кино, — и мне до сих пор кажется, что законченный фильм принес мне меньше, чем процесс его создания. Смотреть его в кинотеатре мне не понравилось. В нем слишком много напряжения. Как весна, которая только готовится развернуться во всю ширь, он полон чудовищной натуги. Конечно, это часть так называемой магии фильма, построенного на подавленных чувствах. В нем постоянно чувствуется что-то, что сдерживается, бурлит под поверхностью. Ему так никогда и не позволено будет вырваться, так что фильм оставляет зрителя с неприятным ощущением, что ему показали только часть истории.

— А вы готовы согласиться, что это фильм о человеке, который изначально чист, но в итоге развращается и преисполняется отвращением к самому себе?

— В трактовке Ника, если посмотреть на эту чистоту так, как она снята, похоже, что он ее показывает довольно порочной. В ней есть что-то неуютное, неловкое, этот человек будто бы не так уж и чист. Думаю, да, на поверхности именно об этом Ник и снимал фильм.

У Ника там было много других замыслов, которыми он никогда не делился — ну, по крайней мере со мной. Он человек довольно скрытный. И, конечно же, я в то время тоже был не слишком открыт к разговорам с кем бы то ни было.

— Да, я как раз хотел спросить, не потому ли вы согласились на роль, что увидели параллели между собой и Томасом Ньютоном, вашим странным персонажем?

— О, какая опасная ловушка! Вроде того, мне было довольно легко. Когда я снимался, я мог бы сказать, что был им до самых кончиков ногтей. Ник оказывает на тебя такое сильное влияние психологически, что ты и после продолжаешь носить на себе бремя своего персонажа.

— Он был персонажем холодным, лишенным всякого выражения. И ваш образ в то время был таким же.

— Думаю, я просто очень боялся тогда демонстрировать какие бы то ни были эмоции, результатом чего стал самый

травмирующий радикальный опыт тура «Station To Station», на котором я стал чересчур эмоциональным. Меня шатало между периодами экстаза и отчаяния… А я несколько лет все эти вещи довольно сильно подавлял.

— То есть этот момент вашей жизни стал катарсисом?

— Боже, да, еще как. Я сейчас чувствую себя на твердой земле.

— Но вы ведь человек непостоянный, если не сказать больше. И это может повториться?

— Да, и именно потому я до дрожи в коленках боюсь ехать в новый тур, потому что я все это пережил. Обжегшись на молоке, дуешь на воду. Я надеюсь никогда в те состояния не возвращаться.

— Вы говорите о наркотиках и о других вещах?

— Я говорю обо всем. Это как полная проверка личности: можешь ли ты справиться с туром? Когда на твоих плечах лежит ответственность за все, сломаться очень легко. Ты либо закрываешься, либо уходишь в отрыв. Со мной бывало и то и другое. Бог знает, как оно отразится на мне в этот раз. Но я более здоров, начинаю в лучшей форме, чем раньше.

— В любом случае вам, похоже, очень нравится актерство.

— На этот раз меня действительно зачаровывает процесс вживания в чужое тело. Мне настолько легко с персонажем, с тем, как меня ведут и объясняют роль.

— Но вам всегда нравилось создавать своих собственных персонажей!

— О да-да, но я никогда к этому не подходил с такой стороны. Сложно объяснить, это, скорее, вопрос следования за мыслями, чем просто попугайского повторения реплик… (*Прерывается.*)

Примерно так (*намеренно ломаным, театральным голосом*): «Что же, конечно, в „Отелло“ всего 3584 слова. И, как говаривал мне Питер Брук, теперь, когда вы знаете все слова, вам осталось только расставить их в правильном порядке».

(*Смех.*) Я ненавижу разговоры об актерстве. Я не так много о нем знаю.

— Думаю, вам стоит рассказать мне, как вы оказались в фильме про Эгона Шиле.

— Мне эту роль изначально предложил Клайв Доннер, человек, который снял «Смотрителя» и «Хоровод» («Here We Go Round The Mulberry Bush»). Он прислал мне оригинальный сценарий, и я сразу ухватился за эту идею, потому что Шиле мне давно знаком. Уолли — правильное произношение «Валли» — была одной из его подружек. «Уолли» — пока рабочее название.

Уверен, оно будет изменено. Фильм расскажет, как Шиле оставил Климта и из учеников сделался художником, как он был приговорен к тюремному заключению — и до финала его отношений с подругой, Уолли. Ее может сыграть Шарлотта Рэмплинг. У меня нет права голоса в выборе актеров. Я не так хорошо знаю Доннера, но, кажется, он очень и очень умен. Похоже, меня всегда тянет к английским и европейским режиссерам. Через пару недель я встречаюсь с Фассбиндером, будем обсуждать с ним возможность ремейка «Трехгрошовой оперы». Он сейчас решил снимать кино на английском. Я с ним пару раз пересекался в Берлине, но меня так никогда ему и не представили, и случая поговорить не довелось. Вроде он непростой человек, очень необычный. И это довольно странный для него выбор фильма.

Думаю, что всем того и надо: собрать все возможные странности и посмотреть, что из этого получится. Идея, с которой я целиком и полностью согласен. Срежиссированные случайности.

— А что в итоге стало с «Орел приземлился» и «Чужак в чужой стране»?

— В «Орел приземлился» меня не взяли на роль, а в «Чужаке в чужой стране» я сам не хотел сниматься, потому что боялся превратиться в типаж. (*Смеется.*) Это все еще был период «MainMan». Но я был резко настроен против «Чужака в чужой стране», потому что понял, что мне в жизни потом от этого не избавиться. Я навсегда останусь инопланетянином. Просто застряну там. И мне будут предлагать сплошные роли людей с зеленой кожей и волосами разного цвета — только этим будут различаться мои персонажи, цветом волос.

— Но вас, видно, связывают с образом будущего?

— Не знаю, насколько это про будущее. Я никогда не думал о себе, как о человеке будущего. Я всегда казался себе очень современным, очень «здесь и сейчас». Рок всегда лет на десять отстает от остального искусства, всегда подбирает за ним крохи. Я вот проникся Берроузом и использовал его в своей работе годы спустя после того, как он «случился» в литературе. Но когда я это применил, он уже долгие годы был мертвым, вышедшим из стиля, в литературе все это давно отзвучало.

И с рок-музыкой всегда так. Она только сейчас добралась до «дада». Так что куда уж объявлять меня человеком будущего, на самом деле я современен настолько, насколько мне это необходимо, и во многом все остальное во мне — ретроспективный взгляд на то, что произошло намного раньше. Я обычно работаю в атмосфере, которая отстает от современности

лет на пять. Как бы ни казалось, что она представляет сегодняшний день, на самом деле нет: она использует отсылки и чувства и эмоции пятилетней давности.

— Мне всегда казалось, что в вас также много от Англии 1890-х годов. Бердслей, Уайльд, вот это.

— О да! Это, конечно, оказало на меня огромное влияние — образ эстета, сноба — идеи, которые я разделяю с Брайаном (Ино). Я уверен, что во всем, что я делаю, есть немало элитарного.

— Вы однажды сказали мне: «Я актер, а не мыслитель», но критики все же видят в ваших записях больше идей, чем эмоций.

— Я решил, что теперь я универсал!

— Универсал?

— Да. Я подумал, что это все охватывает. Включает в себя все, чем я на самом деле хотел бы заниматься. Например, прямо сейчас я мечтаю всерьез заняться рисованием, а не играть в художника, и теперь всякий раз, когда выдастся свободная минутка, я очень серьезно пишу картины. И я хотел бы получить признание как художник однажды, когда мне хватит смелости их показать. Но прямо сейчас я хочу, чтобы меня знали как Универсала, а не просто певца, сочинителя или актера. Мне кажется, что Универсал — это отличная профессия.

— А как же этот контраст между идеями и чувствами? В вашей работе находят гораздо больше идей, чем у других музыкантов?

— Опять же мне кажется, что общая сумма всех частей всегда будет больше исходного, и намного больше, особенно в последних моих работах. В этот альбом вошло немало самых разнообразных идей, но общая сумма этих идей радикально отличается от того альбома, который я думал получить, когда его записывал. Для меня слушать «Heroes» — такой же новый опыт, как и для всякого другого слушателя. Альбом совсем не похож на то, что я ожидал.

— В студии, где вы записывали его с Ино, все было очень расслабленно и весело. Но музыка получилась совсем не такой.

— Нет-нет. Я-то думал — это такая милая разминка, а получилась очень важная работа, и я ей очень доволен.

По сравнению с «Heroes», «Low», на мой взгляд, получился мрачноватым. Он такой и есть. Но для меня это был период упадка, ломки.

— Тони Висконти, который был одним из продюсеров, сказал мне, что вы записали «Low» из опасений, что становитесь предсказуемым.

— Да, да, я казался себе очень предсказуемым, и это меня

утомляло. Я вступил на территорию заурядной массовой популярности, от чего был не в восторге, с этим увлечением диско и соулом все стало как-то слишком и неправильно успешным. Мне нужен и необходим более творческий, профессиональный успех. Мне не важны, не нужны цифры продаж, я к ним не стремлюсь. Я хочу качества, а не рок-н-ролльной славы. Мое эго устроено так, что, хоть я и мечтаю получить признание за то, что предлагаю нечто по-настоящему стоящее, когда мне кажется, что я начинаю тянуть лямку, мне становится стыдно и хочется двигаться дальше.

— Как вам кажется, у ваших пластинок есть главная общая тема?

— (Ненадолго задумывается, затем говорит нарочитым голосом доктора Броновски [Джейкоб Броновски — известный математик и биолог, ведущий и автор документального сериала «Восхождение человека», выходившего на BBC в 1973 году]) «Есть ли элемент подсознательного в человеческом духе»? (*Смех.*) Да, я считаю, что подсознательное очень важно, а также сочетание неправильных элементов в неправильном месте в правильное время.

— Это очень поверхностно.

— Да, мне не кажется, что я готов подвергнуть себя и свою работу всестороннему анализу, честное слово.

— Не считая альбомов «Hunky Dory» и «Pin Ups», во всех остальных есть какая-то холодная, отстраненная технологичность.

— Вы находите их слегка отстраненными? Мне кажется, что там просто нет сильных привычных эмоций: любви, ярости, всего, что обычно находится на самой верхушке эмоциональной шкалы. Эмоции на этом альбоме из тех, что нечасто встретишь у других писателей. И поэтому они кажутся такими отстраненными. Но я бы не сказал, что они холодные — они, скорее, неожиданные, они таятся где-то в голове у каждого из нас, но очень редко выходят наружу, возможно потому, что подходящий случай выразить именно эти эмоции так и не наступает.

Я до сих пор так и не знаю, был ли момент для выражения этих эмоций подходящим, но вот они, на этих альбомах, если кому-нибудь понадобятся.

— Что же, людям они, очевидно, нужны, ведь они покупают эти альбомы. Хотя, даже не заглядывая в цифры продаж, я готов предположить, что последние две пластинки покупались не так хорошо, как предыдущие.

— О, конечно, совсем не так.

— И что, вас это совсем не беспокоит?

— Вовсе нет. Это даже доставляет мне своеобразное

извращенное удовольствие.

— Попахивает снобизмом.

— Да, я знаю. Брайан говорит, что ему ужасно неудобно от того, что «Before And After Science»[33] так хорошо продается в Нью-Йорке — конечно, он беззастенчиво врет, ему ужасно приятно. Но он говорит: «Я сделал все, чтобы отвратить людей от покупки. Я сам туда отправился и приложил все усилия, чтобы уговорить их не покупать вышеупомянутый предмет». А на самом деле «Before And After Science» очень хорошо идет в Штатах.

— Ну а что касается вас, разве не похоже, что вы теряете своих слушателей?

— О да, похоже на то.

— И вас совсем это не беспокоит.

— Нет-нет. Бывает такой период, когда ты оказываешься в смехотворной позе, говоря: «Мне было бы очень приятно, если бы все перестали покупать мои альбомы, чтобы я смог удалиться и позаниматься чем-нибудь еще». Когда альбом выходит, у тебя где-то на заднем плане в голове все время вертится безумная идея: «А вдруг именно этот провалится с треском?» Ты всегда об этом тайно немного мечтаешь.

— Потому что это значило бы, что ты больше не обязан делать альбомы для конкретно этой аудитории?

— Именно так. И можешь взять этого быка за рога и записать что-то — да хоть на коленке на кассетник, как хочешь, все, что каждый мечтает когда-либо сделать.

— Но Лу Рид попробовал так сделать на альбоме «Metal Machine Music», не правда ли, и непохоже, чтобы у него получилось.

— Я давно уже не говорил с Лу, так что мне непросто понять наверняка, что у него в голове. Потому что после этого у него пошли сплошняком весьма коммерческие альбомы, так что это вполне могло быть уловкой, чтобы отделаться от RCA.

— И он вернулся к своей любимой теме, снова пишет про маргиналов.

— Да-да. Не похоже, правда, чтобы ему было интересно писать о чем-либо другом. Не знаю… Думаю, Лу слишком много времени проводит в Нью-Йорке. Впрочем, я так говорю, а сам недавно слышал, что сейчас он живет в Японии, так что это не совсем правда.

— Давайте немного поговорим о вашем сотрудничестве с Ино. Как вам кажется, что вы от него взяли?

— Это вопрос с подвохом, нехороший вопрос. Что он привнес в мою музыку? Так, наверное, точнее, а привнес он совершенно новый взгляд на нее, новые причины для сочинительства. Он

помог мне избавиться от нарратива, от которого я сам уже смертельно утомился. От рассказывания историй или сочинения коротких зарисовок того, что, на мой взгляд, происходило в то время в Америке, которые я хитроумно вплетал в свои альбомы: Филадельфия, Нью-Йорк, Лос-Анджелес, песни «Panic In Detroit» и «Young Americans». Вся эта бардовская дребедень.

А Брайан действительно открыл мне глаза на концепцию обработки мысли, на понятие информационного взаимодействия. Мне не кажется, что мы во всем друг с другом согласны. Мы точно не такие задушевные приятели, кто принимает высказывания друг друга с раскрытыми объятиями. И очень может быть, что словесные игры в моих песнях тоже слегка изменили его представления. Ему нравится, как я работаю с текстом и мелодиями.

— А как вы работаете?

— Я до сих пор задействую находки Берроуза[34], все еще намеренно фрагментируя все. Даже когда результат получается слишком осмысленным. Сегодня я использую фрагментирование еще интенсивнее, чем в прошлом. Но все до сих пор сводится к тому, чтобы взять два-три моих высказывания и выстроить взаимосвязь между ними. Не в таком буквальном смысле — я не часто беру в руки ножницы, — но я пишу предложение, потом думаю, с чем бы удачно его сопоставить, а потом делаю это — методически, от руки. Сейчас я вкладываюсь в это почти целиком, а в какой-то момент почти не использовал данный прием. На «Low» такого гораздо больше. А в «Heroes» все гораздо более продумано. Я хотел, чтобы каждая фраза ощущалась по отдельности. Не песня в целом — у меня никогда не было представления об общей эмоции. Чтобы у каждой отдельной строки была своя атмосфера, чтобы я мог сконструировать их в духе Берроуза. В каждой песне есть две или три главные темы, но они так переплетены друг с другом, чтобы в каждой строке, а иногда в группе строк, была своя атмосфера.

Но я не хотел связывать себя только одним приемом, так что я использовал прямой нарратив где-нибудь в паре строк, а затем снова принимался все запутывать.

На том альбоме самая сюжетная песня — это «Heroes», о Стене.

— На «Low» — «New Career In A New Town».

— Но у нее никаких слов нет. (*Заинтересованно*.) Но она запомнилась вам так, будто слова там были? Не правда ли? Именно это я и имею в виду, что сумма всех частей так ошеломляет, что вам действительно кажется, будто вы что-то из этого поняли.

— Песня «Be My Wife» была довольно конкретной. Там была искренняя боль или все-таки ирония?

— Думаю, боль все-таки была искренняя. Но на моем месте мог бы быть кто угодно. Однако, в общем, полагаю, два этих альбома — пестрая мешанина, от песен с историей до своеобразного сюрреализма. На самом деле некоторые из этих песен очень похожи на то, что я писал раньше, не слишком отличаются от, например, «Quicksand» с альбома «Hunky Dory».

— А о чем «Sound And Vision»?

— Это песня о последнем пристанище, между прочим, первая вещь, которую я написал уже для Брайана, когда мы записывались в Шато[35]. Это о желании выбраться из Америки, из этого депрессивного периода. Я переживал ужасные времена. О мечте оказаться в маленькой прохладной комнате с голубыми стенами и жалюзи на окнах.

Но я правда считаю, что мы с Брайаном очень неплохо сработались. Я никогда прежде не получал столько удовольствия от работы с кем бы то ни было, сколько от сотрудничества с Брайаном. У нас настолько разные интересы, что в итоге в студии рождаются очень любопытные теории. Очень приятно, когда у тебя есть такой друг, когда можно работать в таких отношениях. Я и представить себе не мог, что у меня такое получится. Я всегда был очень сам по себе.

— А как вы ладите с Бобом?

(*Длинная пауза.*)

— С Бобом Фриппом.

— О, а я подумал, что вы о Бобе Дилане. С тем я вовсе никак не лажу. У меня ужасная была встреча с Бобом Диланом. Просто кошмар. Я ему что-то втирал часами. У меня решительно крыша поехала, как вспомню, все говорил и говорил. Самое забавное было, что я говорил о его музыке и что ему стоит делать, а чего ему делать не стоит, и что его музыка творила, а что нет, и под конец этого разговора он повернулся ко мне и — надеюсь, это было в шутку, но боюсь, что всерьез, — он сказал (*изображает типичный американский акцент.*): «Ты погоди, пока не услышишь мой следующий альбом». И я подумал: «О нет, не от тебя, ну пожалуйста. Только не это, что угодно, но не это». Не знаю, в том ли я был состоянии, чтобы его по достоинству оценить, но это был первый и последний раз, когда я с ним встречался. Он никогда больше не пытался со мной связаться. (*Бурный смех.)*

Это было в Нью-Йорке. Он совсем не показался мне чудным, и это было проблемой, но опять же, когда люди знакомятся со мной, я тоже не кажусь им таким чудным, как они меня представляли, так что, думаю, дело только в том, что мы

фантазируем себе определенный образ.

Надо признать, впрочем, что я уже многие годы как растерял свое увлечение им. Когда-то я был от него без ума.

— Есть ли сегодня какой-нибудь рокер, которым вы восхищаетесь?

— Не думаю, правда, не думаю. Прямо сейчас я чувствую, что меня с рок-музыкой совсем ничего не связывает, и я искренне стремлюсь, чтобы так оно и было. Я отказываюсь слушать пластинки, не желаю слушать музыку вообще.

— Даже «Kraftwerk»?

— Нет… Мне не кажется, что они нашли свою нишу — тут напрашивается каламбур, но лучше воздержусь! На самом деле меня их ранние работы, как правило, вдохновляют гораздо больше, чем новые. Мне по большей части нравится у них все, что кажется импровизацией. Это еще когда с ними были «Neue», конечно же, и в ней противоборствовали два различных элемента: «Neue», которые выступали за полноту звука, и Флориан с его методичным планированием. Но нынешние они уже не приносят мне такого удовольствия, хотя чисто по-человечески они мне очень нравятся, особенно Флориан. Такие бесстрастные. Когда я приехал в Дюссельдорф, они повели меня в кондитерскую, и мы ели огромные пирожные. Они были в костюмах. Немного как Гилберт и Джордж[36], кстати… А с этими двумя что происходит, интересно? Они мне когда-то очень нравились… Когда я добрался до Европы — потому что это был мой первый в жизни тур по Европе — в тот раз я себе приобрел огромных размеров «Мерседес» и разъезжал в нем, потому что я в то время все еще не соглашался летать, и Флориан его увидел. Он сказал: «Что за дивная машина», и я ответил: «Да, она принадлежала какому-то иранскому принцу, а потом его убили, и машину выставили на продажу, и я купил ее для тура». И Флориан сказал: «Ja, машины всегда живут дольше». И с ним все всегда на такой грани. Его нарочитая безэмоциональность мне очень импонировала.

— Вы не находились под влиянием «Kraftwerk»[37], когда записывали «Low»?

— В музыкальном смысле — не думаю. Разве что использовал какие-то их предпосылки, чтобы делать музыку, которая интересна мне.

— Вы говорите, что вас больше не интересует рок-музыка, а сами вместе с Ино записываете «Devo» в Кельне.

— Да. Прежде всего мне нравится их музыка, но и встреча с ними сыграла не последнюю роль. Мне они показались очень интересными людьми, с ними можно вести примерно такие же беседы, как с Брайаном и Фриппом, но на американский манер.

Мне казалось, что рано или поздно их ждет чудовищный успех на выбранном ими поприще. Их потенциал огромен. Не думаю, что сейчас им удается реализоваться в полной мере. Вам правда стоит сходить посмотреть их на сцене.

Их основная концепция, про деэволюцию, меня не слишком интересует. Но мне очень нравится их музыка и то, как они пишут тексты.

— Песня «Jocko Homo» слегка напомнила мне «The Chant Of The Ever Circling Skeletal Family» из вашего альбома «Diamond Dogs».

— Да, это была отличная музыка, очень мне понравилась. Вообще, некоторые их вещи с того альбома вполне сопоставимы с тем, что я делаю сейчас. Открывающий трек — не считая лирики — очень интересное музыкальное произведение.

Мне хотелось бы так же использовать в своей музыке увертюру к «Тангейзеру», как я использовал «Bewitched, Bothered And Bewildered». Мне было непросто проживать альбом «Diamond Dogs», когда я его делал, но он же взрослеет со временем, становится сильнее, не правда ли? Мне большинство моих альбомов не нравится. Когда альбом закончен, мне сложно сказать, что он мне нравится. Только какие-то обрывки. Всегда есть какая-то часть, которая невероятно удалась, а с остальным я просто справился.

— Вы ведь предпочитаете записывать и выпускать альбомы очень быстро, не так ли?

— Именно так. Не люблю тратить время на обдумывание.

— Я слышал, что у вас какая-то особенная система записи нот для музыкантов.

— Я рисую музыку, форму, которую она должна принять. Я не могу объяснить свои чувства, поэтому мне приходится рисовать их. Музыканты, которые со мной поработали, уже выучили этот язык. Это музыка, требующая всеобщего участия.

— Ваши последние два альбома представляют собой удивительную смесь из диско-фанка и музыки новой волны, не так ли?

— Да, все это там до сих пор есть, не правда ли? При сведении я специально выводил басы как можно выше, к тому же на двух последних альбомах я довольно оригинально и даже хулигански вел себя с малым барабаном. Я хотел, чтобы малый барабан сбивал с толку. Мне так ужасно надоел стандартный звук ударных, в особенности как играют в Америке в последние четыре-пять лет: тяжелый, бесхитростный большой барабан «пусть-будет-звук-как-из-деревянного ящика», который повсюду со времен «I Can Hear The Rain».

И я сказал: это больше не катит. Так что мы принялись дурачиться с ударными и обнаружили, что когда используем всю установку целиком, это отбрасывает нас назад, к немного психоделическому звуку. Так что мы брали разные барабаны и с каждым работали по-своему. И обнаружили, что когда меняется звук малого барабана, все вместе сразу выбивается из привычного звука ударных.

— А как вам пришла в голову идея того, что вы сами в тот период называли «пластиковым соулом», — на альбомах «Young Americans» и «Station To Station»?

— Хм, это все было сильно связано с местом, где я тогда находился — а я тогда был в Нью-Йорке и Филадельфии. И я подумал, ну, музыку соул я не пишу, но она же мне нравится. И я еще хотел подурачиться с моими текстами, которые совсем не похожи на соул. Так что я все это соединил в одно: тексты, которые совсем не соул, и музыку, которая создавалась под большим влиянием соула. Это очень в моем духе: взять что-то и просто вывернуть это наизнанку. Честное слово, я постоянно таким образом работаю.

Поэтому это вполне предсказуемо для меня — взять что-то, взглянуть на это и сказать: «Хорошо, теперь давайте собьем оптику и посмотрим, что станется с нашей удобненькой позицией». Пусть будет слегка неуютно.

— Вы никогда не экспериментировали с регги, верно?

— Нет, мне оно не слишком нравится. Я довольно необъективен по отношению к нему. Я слушал жутко много регги, будучи ребенком, а подростком — еще больше ска и блюбита, и, к огромному сожалению — я понимаю, какая это ужасная узколобость, — но для меня слишком сложно полюбить его снова. Оно все еще меня не заводит. Может, у меня просто нет чувства ритма!

— Возвращаясь к «пластиковому соулу», расскажите, например, как вы создали «Fame»?

— На самом деле это был гитарный рифф Карлоса для «Footstompin'» (Карлос Аломар — гитарист Дэвида Боуи на последних его альбомах). Но я сказал ему: «Карлос, этот рифф слишком хорош. Я его из этой песни заберу, и давай что-нибудь с ним сотворим». А затем пришел Леннон и сказал (*изображает ливерпульский акцент*): «Это, б… круто! О, как он хорош, этот рифф!» И Джон стоял на месте и издавал звуки, и эти звуки отдаленно напоминали слово «fame». Знаете, как бывает, когда кто-то просто издает звуки, а они складываются в слова, а затем ты думаешь: «Так, у меня есть слово. Давайте это слово станет темой, и мы эту тему разовьем». Так многое рождается.

— Можете сравнить это, например, с песней «Warszawa» на альбоме «Low»?

— О, с моей стороны это была очень ясная мысль — попробовать создать музыкальную картину сельской Польши. Но Брайану я этого не сказал. Это был на самом деле довольно простой процесс. Я сказал: «Послушай, Брайан, я хочу сочинить очень медленную музыкальную композицию, но мне нужно, чтобы она была очень эмоциональной, чтобы в ней было почти религиозное чуство. Это все, что я готов тебе сейчас сообщить. С чего начнем?»

И он ответил: «Пойдем-ка запишем трек из щелчков пальцев». И он сделал такую запись, по-моему, 430 щелчков на пустой пленке. Затем мы все их нарисовали как точки, мы взяли чистый лист и все их пронумеровали, и я выбирал группы точек, и он выбирал, довольно произвольно. А потом он вернулся в студию, и играл аккорды, и сменял аккорд, когда выпадал выбранный им номер, и так сыграл всю эту вещь. И я в выбранных мною областях делал то же самое. А потом мы убрали щелчки, прослушали то, что получилось, а затем написали на этой основе музыку, согласно тактовому размеру, который мы себе задали.

— Звучит как чистая математика.

— Да, и очень тщательная. Но каждая из этих инструментальных работ создавалась по-разному — очень, очень по-разному, — именно поэтому я все еще увлечен этими альбомами.

— А как насчет «V-2 Schneider»?

— Ну, тут изначально была идея музыкальной последовательности. Только вначале мы вывернули наизнанку ритм, по чистой случайности. Я начал играть саксофонную партию со слабой доли вместо сильной. Где-то уже посередине я понял: «О, я же перепутал», но мы все равно продолжили запись.

Так что у нас оказалось это потрясающее вступление, в котором все наоборот — прекрасно. Нарочно такое не напишешь, так что я оставил все как есть и выстроил все вокруг ошибки.

Но я должен признать, что именно поэтому так привязан к этим альбомам — каждый трек здесь рожден в совершенно иной системе методов. Поэтому мне до сих пор интересно. Невероятно!

И я все еще учусь, с каждым альбомом, который я записываю вместе с Брайаном. Теперь я довольно основательно изучил некоторые его методы и довольно неплохо их знаю, так что могу применять их по своему разумению, но я все еще учусь у него все новым вещам.

— Вы больше импровизируете?

— Нет, импровизирует он, но в своей медленной,

основательной манере. Мы позволяем случайностям рождаться неторопливо, а я работаю слишком быстро. Так что Брайан, пожалуй, проводит в студии намного больше времени, чем я, потому что мы часто работаем каждый сам по себе, одного нет в студии, когда там находится другой, чтобы мы друг друга не слушали.

Звучит ужасно… Нет, мне плевать. Звучит, конечно, совершенно, как вы говорите, математически и бесчувственно, но это не отменяет конечного музыкального результата. А результатом совершенно точно становится компоновка и представление какой-то эмоциональной силы, которая действительно волнует слушателя.

— Как вам кажется, есть ли будущее у пластинок в духе «эмбиент»? Таких, знаете, альбомов: «Вот вам ностальгия, а вот — хандра».

— О да, мы с Брайаном довольно серьезно обсуждаем идею написать музыку, чтобы принимать под нее ванну. Да, конечно, есть будущее. Мысль о тончайших эмоциональных воздействиях на различные области человеческого существования кажется вполне достойным оправданием для покупки музыки, и не только старой музыки, из шестидесятых, которую покупают для того, чтобы идентифицировать себя с кем-то. Думаю, культ личностей из музыки никогда никуда не денется, но мне также кажется, что идея музыки для общественных мест — которую, кстати, когда она только появилась в мире, называли «музак», — так вот, этот штамп «музак» скоро станет важнейшим архетипом, и насмехаться над ним не стоит.

Поначалу я был так зол, когда нашу работу описывали как «музак», но затем я задумался и согласился: «Что же, правда, какие-то истоки там есть».

Те идеи, с которыми мы сейчас работаем, они пока такие неопределенные, просто потому что для музыки — для рок-н-ролла — все это достаточно ново. И потому мне так сложно точно описать, чем мы именно занимаемся.

Думаю, Брайану этот разбор дается намного лучше. Я все еще работаю почти бессознательно, на меня все еще сильно влияют окружение, увлечения, люди и все такое.

— Вы будете играть эту музыку вживую, когда отправитесь в новый тур в марте?

— Я собираюсь исполнять большую часть последних двух альбомов, значительную их часть. Конечно, Брайан тоже хотел бы присоединиться, но по своим собственным причинам он не сможет выдержать длинный тур. Но он совершенно точно будет иногда выходить со мной на сцену, и некоторые из этих

появлений могут состояться и в следующем туре (американская и европейская части тура завершатся в конце июня). Но заранее готов предположить, что, вероятнее всего, он выйдет на сцену в последней части тура (концерты в Австралии и Японии состоятся осенью). По двум причинам. Одна из них — его собственные дела, другая — что он предпочитает играть там, где никогда раньше не бывал, потому что работать на сцене ему не нравится. Но он и Фрипп выступят со мной шесть раз. Я могу с ними работать только в цельной команде. Я собираюсь играть на синтезаторе с Роджером Пауэллом, клавишником Тодда Рандгрена. Поначалу я хотел Ларри Фаста. Получится, конечно, не как с Брайаном, потому что я не могу ждать от людей, чтобы они воспроизводили чью-то чужую работу, но работать мы будем примерно по тем же принципам. Также Саймон Хаус будет играть на скрипке, Стейси Хейдон — на гитаре, вместе с Деннисом (Дэвисом, ударные) и Джорджем (Мюрреем, бас-гитара).

Опять же Карлоса на этот раз с нами не будет, потому что иногда я начинаю слишком полагаться на группу. (*Печально улыбается.*) Это все та же история. Лучшая проверка, которую я могу себе устроить, — это изъять один из главных элементов сценического представления и все переиначить, поставить скрипку на место другой гитары и синтезатор вместо еще одних клавишных, а затем попытаться проверить, что случится, если я стану играть ту же самую музыку в том же стиле, но с группой, которая не под нее создана.

Мне обязательно нужно, чтобы был какой-то источник удивления для меня самого, чтобы я был на грани паники, потому что иначе мне все это не оживить. Если над всем слишком трястись и оберегать, это отовсюду лезет и выглядит слишком самодовольно. Так что жду не дождусь репетиций. Понятия не имею, что они принесут. Слегка волнуюсь, но очень рад работе с новыми людьми.

— Вы не придумали никакого образа, никакого персонажа для последних двух альбомов — возможно, потому, что разброс тем оказался слишком велик. Означает ли это, что вы прекратите эти фокусы?

— Прямо сейчас — совершенно точно так. Если честно, меня к ним совсем больше не тянет. По большей части все это отмерло с тех пор, когда я уехал из Америки. Из-за этого я вляпался в столько неприятностей, и в голове у меня все здорово перемешалось. Я начал считать себя Зигги. А потом Зигги стал сливаться со всеми остальными, и под конец я даже не знал наверняка, удалось ли мне отделаться от последней роли. Какие-то обрывки просачиваются до сих пор…

— Меня завораживают ваши смены персонажей. Вам-то они уже давно надоели.

— Немного да, но…

— Я хотел бы зачитать вам слова, которые сказал мне о вас Пит Таунсенд. Он сказал, что вы создали «практически альтернативную реальность, неизменный вымышленный образ, на который люди могли реагировать, потому что сам он изменчив, он постоянно в движении». Я думаю, что он прежде всего имел в виду Зигги. Что скажете?

— «Постоянно в движении»? Звучит так, как будто в конце меня ждет образ авангардной смерти с косой. (*Смеется*.) Да… Как художник я, конечно, постоянно нахожусь в движении. Как человек, живой организм, мне кажется, что, взрослея, я становлюсь более разумным и эмоционально уравновешенным, и я принимаю этот новый возраст с распростертыми объятиями.

— То есть в то время, когда вы постоянно примеряли какие-то маски, от Зигги Стардаста до Аладдина Сейн, вы были эмоционально неуравновешены?

— О да, и еще как. Но я тут вычитал из статьи о сюрреализме в «Sunday Times», что кто-то предложил пристреливать революционеров, когда им исполняется тридцать. И я даже немного понимаю, почему — ведь, достигнув этого возраста, ты становишься гораздо спокойнее.

Но мне нравится. К тому же, когда тебе двадцать, тебе кажется, что нужно все успеть сделать в этом возрасте, все великое, что ты в себе носишь. Но успех — нечто гораздо больше зависящее от чувства удовлетворения от того, как оно все есть, не равнодушия, а разумного к вещам отношения. С недавних пор я решил придерживаться мнения, что пик творческих сил наступает у человека где-то в 35. Подарил себе еще пять лет, ха-ха.

— Вы раньше были известны своими неоднозначными высказываниями: например, когда в нашумевшем интервью журналу «Playboy» заявили, что мечтаете, чтобы музыка «вновь обратилась к тонким чувствам рабочего класса».

— Хм. Меня всегда тянуло к такого рода провокациям. Но это ведь был мой лос-анджелесский период. Просто ужас. Я был совершенно сам не свой. Точно не в том был состоянии, чтобы в тот год давать какие бы то ни было интервью.

Нет, я всегда очень опасался давать самому себе какие-то определения или выбирать какую-то неизменную позицию, потому что это правда очень сковывает. И у меня до сих пор нет своей точки зрения. Я так же открыт к новому, как и раньше.

— Вы еще воспевали Ницше и идею homo superior, это что?

— Это было, прежде всего, попыткой пойти всем наперекор.

Был у меня такой период, когда мне очень нравилось выставлять людям напоказ всякие сомнительные идеи, это казалось очень стоящим занятием. Очень сложно в творчестве всегда оставаться вне правил, слишком легко самому стать законом и истеблишментом. Это становится мотивом: «Что мне сделать, чтобы со мной этого не случилось?». Я меньше всего хотел бы стать частью общепризнанного культурного ландшафта. Знаете, как «вот оно, миленькое, тут ему место». Это не то, кем хочет быть художник.

— Из-за непрерывной смены персонажей вы часто подвергались критике, что стиль, смешение стилей интересуют вас больше, чем содержание.

— Да, я думаю, что мне до сих пор по-своему интересно смешивать стили.

— Но не в ущерб содержанию.

— Нет, вовсе нет. Я думаю, что это очень важный способ работы. Стиль — это поверхностная композиция реальных вещей. А сталкивая несколько таких стилей один с другим, можно создать довольно значительные культурные аспекты и результаты.

— Вы часто читаете, что о вас пишут?

— Многие месяцы спустя. Прямо сейчас я читают отзывы на «Heroes». Только что прочитал прекрасный очередной из «он забил последний гвоздь в крышку своего гроба». Там много говорится о том, что «этой пластинке никогда не покинуть прилавков» и «ему нечего сказать — очевидно, отныне совершенно не хватает никаких идей». Даже, думаю, там есть строчка «он больше не может написать хорошую песню».

(*Хохочет.*) Правда, черт возьми. Думаю, это была американская статья. Но теперь я добрался до Техаса, и Техасу, похоже, все нравится. Впервые со мной в Техасе такое.

Так что, видите, чтобы оставаться в течении происходящего, надо все время начинать работу с самого нуля. Так что перемены для меня необходимы. Не могу вообразить для себя периоды творческого постоянства, не могу почивать на лаврах. Думаю, что для того, что я делаю, чем я знаменит, это была бы катастрофа. Так что вот вам моя предсказуемость. И опять же, может, это и снобизм, но я не согласен считать себя частью поп- или рок-музыки… Впрочем, не совсем уверен, как определить, что значит быть их частью. Я бы сказал, что абсолютно не имею никакого понятия и представления о том, о чем помышляют сегодня подростки. Знать не знаю.

— Наверное, о панке?

— С точки зрения музыки понимаю, да. Но не уверен, думает

ли 14- или 15-летний подросток с улицы так же, как я в его возрасте. Не знаю. Было бы, наверное, слишком самонадеянно предполагать, что они устроены как-то иначе.

С другой стороны, современные 30-летние тоже ничем не отличаются от прежних, потому что вот я смотрю на себя и думаю: «Да, мне говорили, что в 30 я окажусь гораздо более зрелым, чем в 25». И вот он я, и так оно и есть.

— Да, но панки вообще-то должны бунтовать против прошлого и таких, как вы и даже в большей степени как «роллинги» или «Beatles».

— Да-да, и в этом, кажется, и фишка: музыка перестала быть для меня голосом поколения. Думаю, это изменилось, что очень важно. Когда я был моложе, я писал для определенного поколения и считал его своим. Теперь мои интересы в музыке намного шире, и я уже обращаюсь не к определенному поколению, но к силе эмоций, которые характерны для человека в определенной среде. Для меня все уже не про возраст, а про место — а возраст может быть любым.

Так что это музыка для всех возрастов, какие ни пожелаете, но она больше не обращена к поколению, которому раньше было интересно и, надеюсь, до сих пор интересно, что мне есть что ему сказать.

Впрочем, мы сейчас переживаем эпоху невероятно важную. Уверен, что будущим поколениям семидесятые предстанут таким же безумным временем, которым для нас в каком-то смысле были двадцатые.

— Надеюсь, они не предвещают очередной холокост, как то десятилетие.

— Да. Но не думаю, что мне стоит сильно углубляться в эту тему, я слишком много копался в этом раньше.

— К тому же, конечно, мы сейчас входим в Эру Водолея, у которой предполагаются ужасные последствия.

— Разрушительные. Его всегда упоминали в прошлом как эпоху невероятного хаоса. И, конечно, в 88-м прилетит комета Галлея. Все это совпадает с более научными, основанными на фактах исследованиями. Но я немало лишнего сболтнул об этом в прошлом, так что сейчас не буду даже начинать. Даже скромное знание может оказаться весьма опасным — но если использовать его только в искусстве, оно может произвести огромное впечатление. Скромные знания, использованные в искусстве, очень символично демонстрируют, о чем думают люди.

— А как же ваши глубокие политические познания?

— Совершенно не заинтересован. Никогда не был и,

наверное, никогда не буду.

— Вы опять нас всех дурачили?

— Определенно, да.

— Политическая ситуация в Германии, например, неужели совсем вас сейчас не интересует?

— Не больше, чем любого живущего в чужой стране. Но пусть я буду жить и умру как художник! Впрочем, на протяжении стольких веков художники использовали такие остренькие шпильки, чтобы нанизывать на них людей.

— Мы не увидим, как «Привилегия» Питера Уоткинса оживет в реальном мире?

(*Смех*.) Нет, нет.

— Потому что кино-то было ужасное.

— А как давно вы его пересматривали? Сегодня фильм оказывается гораздо лучше, чем когда он был снят. Его действительно стоит посмотреть, а я ведь был в ужасе от него, когда он вышел. Но пару месяцев назад увидел его снова — думаю, на борту Кенийских авиалиний, — и это было просто потрясающе.

Пойдите, пересмотрите его, а затем вспомните тот ужасный концерт, который я дал в Лондоне много лет назад — думаю, это был концерт в «Олимпии», когда я уходил со сцены. Огромный стадион. И все было так фанатично и довольно жутко выглядело.

В то время главная идея фильма казалась штампом, но теперь в нем видится гораздо больше смысла, хоть и не о том, о чем мы думали тогда.

— Вы и Джин Шримптон в ролях Президента и Первой леди.

— Думаю, нет, думаю, нет. Думаю, это мы уже проходили.

Будущее не то, что прежде

Ангус Маккинон. 13 сентября 1980 года, газета «New Musical Express» (Великобритания)

Дэвид Боуи построил впечатляющую карьеру в кино. Его дебют в роли инопланетянина-мессии в фильме «Человек, который упал на Землю» мог показаться слегка банальным, и все же он был в нем хорош, ну а после блистал в самом разном материале: от тяжеловесов вроде «Последнего искушения Христа», «Баски», «Счастливого рождества, мистер Лоуренс» до развлекательного ширпотреба, как «Абсолютные новички», «Лабиринт» и «Голод». Во время этого интервью Боуи готовился перенести на Бродвей спектакль «Человек-слон», в котором он играл главную роль. Об этой роли он говорит как о своем «первом настоящем актерском опыте».

Помимо успехов в лицедействе, он рассказывает и о музыке. В 1979 году Боуи закончил свою берлинскую трилогию — альбомом «Lodger» и готовился выпустить «Scary Monsters (and Super Creeps)», который станет, возможно, последним альбомом Боуи, получившим единогласную (высокую) оценку критиков. Впрочем, одна из самых поразительных вещей в этом разговоре — что Боуи, несмотря на свой давний успех, все еще мучается сомнениями в своих творческих способностях. И еще более поражает его признание, что потеря статуса суперзвезды после Зигги Стардаста и потеря аудитории сильно ударили по его карману. Оставалось три года до его следующего альбома «Let's Dance», который для многих его фанатов станет знаком того, что Боуи «продался».

Это интервью возвращает нас в самые золотые деньки NME, когда статьи могли тянуться по 14 тысяч слов, воздух искрил от местоимений первого лица и журналист мог позволить себе быть запанибрата с человеком, с которым был знаком только по часовому интервью.

Примечания: Вместо «Происхождение сознания из упадка двух-камарального мозга» Джи Пи Хейнса читай «Происхождение сознания из распада

двухкамерного мозга» Джулиана Джейнса. Вместо «Neu» читай «Neu!».

Только помпезный фасад и яркая неоновая реклама выделяют из прочих домов невыразительное во всех остальных отношениях здание театра «Блэкстоун» в центре Чикаго. Через его увешанное зеркалами фойе попадаешь в неожиданно просторный и удобный зал с видом на большую глубокую сцену. Стены и потолок выполнены в сдержанном неоклассическом стиле, и только холод от работающих кондиционеров напоминает посетителю, что он не в Уэст-Энде — как и то, что лондонский зритель вряд ли когда-нибудь сможет увидеть спектакль, который показывают в «Блэкстоуне»: пьесу нью-йоркского драматурга Бернарда Померанца «Человек-слон» в постановке Американского национального театра и академии с Дэвидом Боуи в главной роли. «Человек-слон» был впервые поставлен в Лондоне в театре «Хампстед» в 1977 году, получил несколько театральных премий, игрался в Нью-Йорке, в том числе и на Бродвее, и недавно состоялась премьера новой лондонской постановки с Полом Скофилдом, исполняющим главную роль Джона Меррика из Лестершира, прозванного Человеком-слоном из-за его гротескного уродства. Меррика от печальной участи забавлять народ в викторианском балагане спас знаменитый хирург Фредерик Тривз, который нашел ему пристанище в Королевском лондонском госпитале в Уайтчепеле с 1886 года до его смерти в 1890-м в возрасте 27 лет. И хотя с реальной воистину горькой историей Меррика Померанец обращается не менее вольно, чем Дэвид Линч, фильм которого на ту же тему скоро выйдет на экраны, его пьеса оказалась выразительной и динамичной, она захватывает, сменяет смертельную серьезность на лукавую увлекательность — и очень сильно зависит от исполнителя главной роли.

Физическое уродство Меррика было по-своему выдающимся: огромная голова, почти 90 сантиметров в окружности, непомерно раздутое лицо, на котором выделялась разинутая слюнявая пасть рта, все его тело покрывали обвислые складки кожи, которые сами, в свою очередь, были покрыты дурнопахнущими, похожими на соцветия цветной капусты грибковыми наростами, его правая рука была бессмысленной бездвижной культей, и только левая рука с почти женской ладонью и половые органы остались нетронуты.

Учитывая все это, для актера, играющего Меррика, было бы вряд ли разумно, если вообще возможно, два часа ковылять по сцене, облачившись в некоторое подобие второй кожи,

реалистично демонстрирующей уродство его героя — так что Померанц в своей пьесе предпочел заменить это драматическими эффектами. Почти в самом начале пьесы зрителям сообщается обо всех патологиях Меррика, когда Тривз демонстрирует слайды, запечатлевшие Человека-слона, когда тот впервые попадает в Лондон. В этот момент занавес приоткрывается, и в свете софитов мы видим Боуи, на нем нет ничего, кроме набедренной повязки, и он стоит, раскинув руки и расставив ноги. В то время как Тривз бесстрастно перечисляет физические недостатки Меррика, Боуи наглядно демонстрирует суть сказанного, постепенно принимая ту скрюченную позу, в которой он, за исключением одной короткой сцены, окажется до конца пьесы. Эта небольшая интермедия пантомимы завораживает сама по себе, но дальше будет еще лучше.

Боуи приходится перенимать не только походку калеки, но и говорить странным высоким тонким голосочком, уголком рта, который все это время ему приходится натужно искривлять. Его герой также не может позволить себе никакой мимики, поскольку лицо самого Меррика из-за особого устройства костей оказалось почти бездвижно, так что Боуи, чтобы выразить эмоции, приходится полагаться только на движения глаз и головы, и он справляется с этим с тревожащей убедительностью.

Боуи удается выжать из своей роли максимум драматизма, но еще важнее, пожалуй, что он сумел добиться доверия и признания выдающейся профессиональной труппы, которую он оставит, когда спектакль будет поставлен на Бродвее в сентябре. Я могу только добавить, что игра Боуи произвела на меня огромное впечатление. Меррик (его настоящее имя было Джозеф, а не Джон, но эта ошибка идет от самого Тривза) был по всем статьям человеком выдающимся, и за его пугающей внешностью скрывались исключительный ум и чувствительность. И если изображать первые стремления вовне необыкновенного ума, запертого в раковине в самом прямом смысле гниющей плоти, и без того непросто, то задача становится сложнее вдвойне, когда успех спектакля полностью зависит от умения актера, играющего Меррика, показать, что его герой каждую секунду осознает свое печальное положение, или, словами самого Боуи, «новизну» его сознания и «физическую уязвимость».

То, что Боуи в своей первой «настоящей» актерской роли удается все это и даже немного больше, по меньшей мере впечатляет, особенно если учесть его последнюю, мучительно переигранную роль в кино в фильме «Прекрасный жиголо, бедный жиголо». Тут и там «Человек-слон» опасно балансирует между драмой и мелодрамой, между нежностью и приторностью, но,

безусловно, абсолютное погружение Боуи в роль позволяет ему выразить каждый оттенок смысла, задуманный Померанцем. Как сказал мне после спектакля в четверг Дэн, стильный чернокожий «боуифил» из Нью-Йорка, оказавшийся в Чикаго проездом по делам: «Такая штука в этом спектакле — неважно, каков на самом деле Меррик, пока он хорош, а Боуи очень и очень хорош».

Несмотря на вмешательство издалека Барбары де Витт, которая формально отвечает за все общение Дэвида с прессой и звонит из Лос-Анджелеса, чтобы сообщить, что меня ожидает «часовая ситуация с Дэвидом», несмотря на непрофессионализм чикагского офиса RCA, в котором мне смогли поставить только пять треков альбома «Scary Monsters» и где могут только тупо гундосить про «невероятный художественный вклад» Боуи, мы вместе с фотографом Антоном Корбейном прибываем в «Блэкстоун» ранним вечером четверга. Мы оба успели коротко пообщаться с Боуи после спектакля прошлой ночью, но впечатления наши в лучшем случае мимолетны. Мы отправляемся за сцену, и нас снова провожают в крошечную гримерку Боуи. Антон спрашивает, может ли он фотографировать во время интервью, но встречает от Боуи решительный отпор: «Я никогда этого не позволяю. Никогда. Это слишком меня отвлекает».

Так что Антон покидает сцену, а вслед за ним и Коко Шваб, таинственный личный пресс-секретарь Боуи, замкнутая, но всегда готовая прийти на помощь; она работает с Боуи последние шесть или семь лет, путешествует вместе с ним, куда бы он ни отправился, заботливо опекая его.

Боуи часто улыбается, выглядит просто отлично, закуривает первую из череды своих «Мальборо» и поудобнее устраивается напротив меня с видом подобающе выжидательным, и в то же время очевидно демонстрируя, что он тут главный. Нервничая так, что из бумажного стаканчика в моих трясущихся руках почти расплескивается кола, я открываю разговор жалобой на Барбару де Витт, досадно ограничившую время нашего интервью. Боуи с сочувствием относится к моей проблеме, но остается равнодушен к иронии. Я никогда не встречал его раньше, но тут же признаю, что шутить с ним не стоит. Я начинаю подозревать, что если ему что-то не понравится, он просто прекратит процесс, элегантно покинув комнату. Его здоровый глаз на секунду задерживается на мне, он глубоко затягивается сигаретой и, как будто вдруг смирившись с моим присутствием и обязательствами, которое оно на него накладывает, с удивительной неохотой произносит: «Все дело в том, знаете, что… ну, причина, по которой я не давал никаких интервью в последнее время, в том, что я стал очень, мне кажется, частным человеком. Также (*пауза*), если честно, я правда

не думаю, что мне особо есть, что сказать. Но почему бы нам просто не начать и не посмотреть, как пойдет?»

Бубню что-то в знак согласия, и мы начинаем. Во время сорокаминутного интервью изначальная самоуверенность Боуи иногда покидает его. Когда я спрашиваю его прямо о конкретных фактах, он отвечает почти незамедлительно. Но стоит мне затронуть вопросы более чувствительные, он тут же принимается юлить. Дэвид либо страстно соглашается со всем, что я ни скажу, раскрываясь до тех пор (совсем немного), пока ему не покажется, что он прошел некий психологический Рубикон и пора менять тему, либо просто отвечает мне встречным вопросом.

Боуи часто смеется, иногда из-за того, что ему весело, но гораздо чаще потому, что он слишком хорошо представляет себе то, что Ян МакДональд позже опишет как «двусторонность» нашего разговора. Другими словами, Боуи смеется тогда, когда понимает, что он сказал или признал что-то в частной беседе, что будет записано для общественного потребления. Как будто эта рефлекторная реакция поможет ему избавиться от тревожного чувства, что он, возможно, выдал слишком много.

Разговаривая с Боуи, я чаще, чем обычно, задумывался о том, насколько нелеп сам по себе процесс интервью. Почему Боуи вообще должен мне что-то рассказывать? Он так мало от этого получает и так много может потерять. Мы — два незнакомца, которых на смехотворно короткий отрезок времени столкнули друг с другом наши профессии и общественные роли. Возможно, Боуи уверен, что я жду не дождусь, когда добегу до дома и растерзаю его на части в газете. Вполне можно понять, почему в таких ситуациях непросто добиться взаимного доверия.

Но даже если Боуи и переживает на этот счет, эти переживания излишни. Я изо всех сил стараюсь сопротивляться его фонтанирующему обаянию, качеству, которое он, конечно, использует и в общении с отдельными людьми, и с небольшими толпами как просто любопытствующих, так и страстно преданных фанатов, приветствующих его каждый вечер у служебного входа в «Блэкстоун»; но он все равно не может мне не нравиться, он на самом деле удивительный симпатяга.

И хотя Боуи — один из самых глубоко аморальных людей, которых мне приходилось встречать, — он сам оказывается жертвой своего постоянного самоанализа, который постоянно грозит смутить его или даже выбить из колеи. Мне на самом деле не кажется, что Боуи себе так уж и нравится — а он до предельной степени погружен в себя. Его гиперактивный ум, словно энтропическая воронка, крутит в себе невероятное

разнообразие идей, увлечений и влияний, которые складываются в картины и снова распадаются со скоростью света. Ему должно быть всерьез непросто сконцентрироваться на чем-то одном в течение достаточно долгого времени. Боуи также мучительно не уверен в себе или кажется таковым. Он не щеголяет этой неуверенностью в надежде вызвать симпатию, скорее, он сам не в силах с ней справиться. То, что он называет своей «старой программой пересмотра», на самом деле включает в себя постоянную переоценку и зачастую тотальное переписывание прошлого, интенсивную форму самотерапии, что, в свою очередь, заставляет его постоянно переосмыслять мотивации и поведение разных персонажей, которых он создал и чью оболочку примерял на себя.

В этом смысле и Джозеф Меррик не становится исключением из правила. Чистый пафос самого существования Человека-слона, несомненно, завораживает Боуи, а значит, Меррик — а точнее, те элементы, из которых, по мнению Боуи, Меррик состоит, — без всяких сомнений неразличимо сольется в его сознании с прочими самоаналитическими данными, накопленными Зигги и его подобными. В этом смысле ничего не изменилось. Боуи всегда «винил» и, возможно, всегда будет обвинять своих персонажей в его собственном безответственном или, по его мнению, каким-то другим образом необъяснимом поведении. Эта преувеличенная, в каком-то смысле даже жалкая идентификация с собственными субличностями наверняка и дальше продолжит давать Боуи своеобразное утешение. Конечно, каждый из нас когда-нибудь да ловил себя на подобном, но поскольку Боуи так старался в прошлом придать своим персонажам определенную форму, пропуская их через искажающую призму одержимого образами искусства рока, то теперь он довел эту способность до предела и сам себя одурачил в процессе. На самом деле Боуи так часто и так откровенно выставлял себя напоказ, что для него сегодня, кажется, почти невозможно осознать, что он есть на самом деле. Когда я в какой-то момент спрашиваю, почему, на его взгляд, люди продолжают считать его интересным, он немедленно сдает назад, заявляя, что никогда даже не попытался бы ответить на этот вопрос. Чего тут удивляться, что ему так сложно — и так нужно — свести ментальные концы с концами.

Конечно, Боуи никак нельзя назвать «слабым» человеком в уничижительном смысле слова — большего упрямца трудно и представить. Но, учитывая все сложности его эксцентричного темперамента — а это глубокий и темный колодец, из которого мне за полтора часа, что я провел рядом с ним в Чикаго, удалось зачерпнуть не больше пары стаканов, — бессмысленно указывать

на то, как он непоследователен и как часто он откровенно противоречит себе самому.

Это, конечно, не значит, что высказываемое Боуи нельзя воспринимать всерьез, совсем нет, скорее, что его слова — это не больше и не меньше того, что пришло ему на ум в данный конкретный момент. Это замечание предваряет всякое достаточно основательное интервью Боуи, но я уверен, что со временем оно становится все более правдивым — как и известная способность Боуи к формулировкам, которые полностью разоружают интервьюера, его сверхъестественное умение говорить именно то, что, ему кажется, от него хотят услышать.

Но довольно психоанализа, все уже выплакано, и пора дать слово самому Боуи.

Маккиннон: Как вам досталась роль Меррика?

Боуи: Очень просто. Я отправился посмотреть спектакль сразу после Рождества. Я хотел увидеть его перед тем, как он попадет на Бродвей и покроется глянцем, но во время премьеры меня в Америке не было. Так что я посмотрел его, мне очень понравилась пьеса, и я подумал про себя, что мне очень хотелось бы в этом играть, если бы мне предложили роль — но никто не предлагал.

И затем я забыл про нее до февраля этого года, когда вернулся в Нью-Йорк, чтобы записать «Scary Monsters». И со мной связался Джек Хофзисс, режиссер, и спросил, не соглашусь ли я сыграть эту роль в конце года (на Бродвее). Я не был уверен, что идея мне нравится. Сомневался, что он видел меня на сцене и вообще обо мне что-то знает. Но он стал говорить о моих концертах и всем таком — так что он, конечно, видел меня, а если нет, кто-то шикарно составил ему реплики. И я решил, что если он будет моим режиссером, я буду счастлив рискнуть. Это моя первая настоящая роль. Так что, я подумал, почему бы и нет. Это очень сложная и трудная роль, но если я собираюсь где-то начать, то могу начать и отсюда.

— До спектакля вы что-то знали о Человеке-слоне?

— Конечно. Когда я был подростком, меня завораживали все эти странные истории, и я все их запомнил — от бородатых женщин (*смеется*) до людей с 15 конечностями. Я читал все это запоем и, конечно, разузнал все, что мог, про Меррика.

— Это наверняка для вас очень тревожный опыт. Вам же не приходилось так близко сталкиваться со зрителями, как здесь, со времен Зигги.

— Да, это вдруг заставляет тебя серьезно задуматься о том, как работает твое тело, твоя мимика. Это… ты действительно чувствуешь себя перекрученным почти до невозможности. На самом деле не такое уж и большое удовольствие.

Но, мне кажется, это было первым, что мне пришлось в себе побороть. Когда мы закончили репетиции и сыграли премьеру в Дэнвере, я был зол на себя в день премьеры, что я так зациклился на том, как люди будут воспринимать движения моего тела и привыкать к ним, и совсем не думал о своем персонаже. Мне понадобилось не меньше недели, чтобы избавиться от этого чувства и чтобы на сцене меня интересовал и занимал только Меррик.

— Думаю, вам приходила в голову очевидная мысль, что на спектакль приходят именно потому, что вы в нем играете.

— Да, но я также знаю, что если бы у меня ничего не получалось, то зрители бы принялись подниматься и уходить уже в первые 15–20 минут, потому что это, откровенно говоря, не та роль, в которой можно дурака валять. Ты должен вызывать доверие. Ты должен быть правдоподобным Мерриком, иначе все развалится.

— В особенности учитывая, что зритель узнает степень уродства Меррика по тому, как на него реагируют другие персонажи. Это их лица отражают шок, ужас и изумление, в то время как вы, хоть и изображаете искалеченную походку Меррика, во всем остальном остаетесь собой — без грима, например, и уж точно без складок покрытой грибком кожи.

— Абсолютно. Надо быть предельно открытым к своего рода физической уязвимости, чтобы показать, что у тебя острый, но «новый» ум — новый в том смысле, что Меррик ни разу не был в ситуации, в которой мог в полной мере использовать свой превосходный мыслительный процесс. Он никогда до этого не входил в такого рода высшее общество. Так что в этом смысле его ум был новым, заключенным в эту нелепую оболочку. И от тебя требуется разом это показать — это тяжелая ноша.

— А как насчет физической стороны роли — походки, необходимости говорить уголком рта и так далее?

— Мне это совсем не составило трудности. Во время репетиций я снова начал заниматься пантомимой, и у меня подготовлены специальные упражнения для входа и выхода из роли. Потому что иначе можно здорово повредить себе спину. Меня однажды скрутило от чудовищной боли, когда я не сделал

упражнения. Я время от времени хожу к костоправу, просто чтобы убедиться, что не выкручиваю себе спину. Это проще сделать, чем кажется, особенно когда ты в этой позе сидишь. Слышишь щелчок и думаешь — вот и все. Это тоже пугало в первую неделю, но со временем я научился, где можно поднажать, а где можно немного расслабиться.

— Но сейчас-то вы уже, наверное, достаточно глубоко погрузились в своего персонажа. Меррик отражает окружающих его людей; все они подходят к нему со своими предвзятыми представлениями.

— «Мы полируем его, чтобы он лучше отражал нас», — как говорится в пьесе.

— Да, и мне показалось, что такая роль не могла не прийтись вам по вкусу.

— Несомненно, в этой роли я вижу параллели со всякими ребятами, которых я пытался создавать. Да, (*настойчиво*) после вас, у вас была какая-то мысль.

— Я ее потерял.

— (*Смеется.*) Хорошо, вернемся немного назад. Так вот, изучая Меррика. На самом скучном уровне, что я делал, когда мне сказали, что я получил роль, за пару недель до начала репетиций… Это все было очень быстро. Мне сказали, что решать надо немедленно, так что, к счастью, у меня не было времени, чтобы испугаться. Думаю, будь у меня пара месяцев на размышления над ролью, я бы точно перепугался — всяких мелочей, вроде могу ли я так долго продержаться в театре без микрофона, помощников и подобной ерунды. В решающий момент такие вещи очень важны.

Но у меня не было такой возможности. Мне надо было ответить «да» или «нет» в течение 24 часов. Думаю, они и сами это понимали. Думаю, Хофзисс прекрасно понимал, что будь у меня побольше времени на раздумья, я бы слился. С психологической точки зрения давить на меня с принятием этого решения было очень разумно.

— То есть работу над «Scary Monsters» вы уже закончили?

— Да, я только время тянул и был вполне готов отправиться куда-нибудь назад на Восток. А затем ко мне пришел Хофзисс… Так или иначе, первое, что я сделал — отправился посмотреть на Лондонский госпиталь, на то, что там осталось. Я был страшно разочарован, когда увидел эту чертову церковь, что он построил.

То, что он сделал на самом деле — он подарил ее миссис Кендал, а она пожертвовала госпиталю обратно, — это была копеечная дешевка, которую для него на самом деле вырезали медсестры, а ему оставалось только сложить и склеить. Я по-настоящему расстроился, не увидев маленького деревянного строения, которое он бережно и нежно вырезал своими руками.

— Ну разве такая вольность в пьесе не оправдана?

— О да, потому что мы показываем зрителю чистоту Меррика через реальный образ церкви, которую он строил. На самом деле взять эту церковь как метафору — это отличная идея. И она к тому же отражает вдохновляющую его идею о том, на что будет похож рай и что он будет спасен.

Он ничуть в этом не сомневался. Даже пусть Бог творит с людьми такие ужасные вещи, а потом ничего не делает и ждет, что они будут молить о прощении… Несмотря на все это, Меррик был готов поверить в рай, ради Иисуса, даже не столько ради Бога.

— На самом деле Меррик напоминает мне главного персонажа в фильме Вернера Херцога «Загадка Каспара Хаузера»[38]. Как и Меррик, знаете, он мог в одной реплике продемонстрировать и крайнюю наивность и невероятную, тревожащую мудрость. Херцог всерьез убежден, что таковы дети, что они понимают гораздо больше, чем взрослые, и что вырастая и набираясь опыта, они только теряют силу и остроту мысли.

О, это такая затасканная мысль. Думаю, что Каспар Хаузер завораживает людей по той же причине, по которой Человек-слон завораживал викторианцев — потому что он необычен. Но что на самом деле происходит в спектакле — вот этот чистый дух помещается в самое сердце прогнившего общества и мы видим, как они сталкиваются.

— С одной стороны, в вашем спектакле изучаются викторианские представления о морали и помощи людям или их «исправлении», а с другой — типично английская завороженность уродством, историю которой можно проследить до, например, елизаветинских медвежьих боев, если не раньше.

— Абсолютно. Должен сказать, что похожие элементы есть и в фильме «Человек, который упал на Землю» — в том смысле, что изначальная чистота этого персонажа тоже была осквернена.

— Я ровно это и хотел сказать. Томас Джером Ньютон тоже отчасти становится таким испорченным невинным, но, с другой стороны, он же, очевидно, творение гораздо более высоких технологий, и при необходимости может успешно эти технологии

использовать. Он обаятелен, привлекателен и в то же время довольно безжалостен.

— Да, в нем есть эта высокотехнологичная эмоциональная энергия. Он все время отбрасывает людей и их ценности. На самом деле его чистота — это только иллюзия, и все это очень в духе Ника Роуга. Прости, Ник, я тебя люблю, но. В том, как Ник мыслит, заложена некая порочность, которая (*Пауза.*) …

— Которая достигла кульминации или упадка, зависит от того, как посмотреть, в фильме «Нетерпение чувств».

— Я его видел, да. Но подождите следующего фильма. Он начинается с Рождества на Гаити. Фильм о Вуду, и я буду очень удивлен, если кому-то из съемочной группы удастся выйти с этого острова живым. Ник всегда демонстрирует что-то не вполне ясное, но что на поверхности может оказаться всем, чем бы вам оно ни показалось на первый взгляд.

Понимаете, на Землю нисходит чистый дух, и его тут портят — на самом деле ничего подобного. Это скрытая ложь на протяжении всего фильма — на самом-то деле к концу фильма Ньютон становится гораздо лучше, чем был, когда спустился на Землю. Он сумел открыть для себя настоящие эмоции, он познал, каково это, быть связанным с другими людьми, и уже не так важно, как это все на него повлияло. Когда он только оказывается на Земле, ему ни до кого нет дела.

— Роуг всегда казался мне в каком-то смысле фаталистом, и весьма демоническим.

— Мне он скорее представляется кем-то вроде Пака[39]. Я бы предпочел работать с ним, чем, скажем, с мистером Энгером[40]. Все дело в том, что в ходе мыслей Ника есть некая великая чистота. Она скрыта, но она там есть. В его сознании постоянно идет какая-то огромная борьба. Очень напряженная: он постоянно спрашивает, зачем ему это, зачем он создает фильмы. Он понимает при этом, что в его руках великая магия — я сознательно не говорю «колдовство», но когда он снимает фильмы, это похоже на ритуал. То есть, зная его, очень сложно смотреть этот фильм («Нетерпение чувств»), не возвращаясь назад к собственной работе с ним. Это настолько личная картина.

— Но если вспомнить «Человека, который упал на Землю», то мне казалось, что Роуг там обращается с вами весьма диктаторски, что он не раз заявлял, что это его фильм, что у него свое, совершенно особое представление о том, каким он хочет вас там видеть, и что ему на самом деле наплевать, есть ли у вас свои

интересные соображения о том, как снимать фильм. Можно было обсуждать это вне съемок, но если кто и решал, что именно попадет в фильм, то только он.

— Совершенно точно, до последней строчки. Там не было — нет, было очень мало меня. Думаю, единственное, в чем мне была позволена некоторая свобода, — это в выборе костюмов. Не более. Это единственное, на что я мог претендовать, я сам решал, во что одеваться, и еще, что я внес — не мог иначе, — это японское влияние, что для меня было связано с моей довольно слабой аналогией между космонавтами, человеком из космоса и тем, как западный мир воспринимал людей с Востока, архетипичное представление.

— При этом вы говорите, что в фильме вас очень мало, а я бы, напротив, сказал, что там, наверное, больше Дэвида Боуи, или как его ни назови, чем нам когда-либо придется увидеть на экране. Мне показалось, что вы не только физически оказались там обнажены, но во многом смысле и метафизически.

— Да с этим, как ни странно, я тоже готов согласиться. Есть мало режиссеров, которые умеют так же вымуштровать актеров, как Ник, и у которых через это получается столько из них вытянуть.

— В «Человеке, который упал на Землю» вы практически не играете, просто сдаетесь на милость того, что вы назвали муштрой Роуга, в то время как в фильме «Прекрасный жиголо, бедный жиголо» вы, очевидно, очень стараетесь играть, и результат ужасен, настоящий кошмар.

— О да, фильм был дрянь (*Громко смеется.*), настоящая дрянь. Все, кто в нем снимался, когда встречают друг друга, отводят глаза. (*Закрывает лицо ладонями, смеется.*)

Да, это был провал. Что же, у всех у нас они хоть раз бывают, и, будем надеяться, я свой уже пережил. Думаю, главная ошибка, которую я совершил, ввязавшись в конкретно эту авантюру, была в том, что я сразу доверился режиссеру Дэвиду Хэммингсу как личности, но даже не попробовал задаться вопросом, из чего, собственно, сделан сценарий — или даже из чего он не сделан, поскольку в нем не было совершенно ничего, — или узнать, есть ли у него какой-либо режиссерский опыт.

Я люблю Хэммингса. Он улетный парень, я на это запал. Он просто замечательный и прекрасно умеет тебя уболтать. (*Смеется.*) Послушайте — вы были разочарованы, а вы в нем даже не снимались. Представьте, каково было нам. Правда, такой позор. Я только могу сказать, что Дэвид и я остались близкими

друзьями, и мы знаем, что натворили. Мы никогда не будем больше работать вместе. Но нам хотя бы удалось сохранить нашу дружбу.

К счастью, я уже довольно давно перестал так сильно переживать, когда говорю об этом, но в первый год, или около того, после съемок я был зол как черт, прежде всего, на самого себя. То есть, боже мой, я же должен был понимать, во что лезу. Каждый настоящий, полноценный актер, которого я знал, всегда говорил мне даже не приближаться к фильму, не убедившись в том, что сценарий хорош. Потому что если сценарий плох, то и фильм никак не может быть хорош.

— Вернемся немножко назад — а что случилось с музыкой, которую вы написали для «Человека, который упал на Землю»?

— Что же, сохранился только один отрывок — и он стал песней «Subterraneans» на альбоме «Low». Я на самом деле уже не вспомню подробностей, но мы ужасно поссорились — не с Ником, потому что от этих дел мы держались подальше, ссориться с Ником я не хотел. Мы повздорили с продюсерской компанией, «British Lion», парочкой очень, э-э, необычных ребят, которые отвечали за все вместе. Я был уверен, что пишу музыку ко всему фильму, но когда я уже закончил пять или шесть композиций, они вдруг спросили, не против ли я, если помимо моей музыки будет звучать и чужая, и я сказал: «Черт вас возьми, тогда вы не получите ничего». Я был так зол. Я настолько уже в это вложился.

Впрочем, в итоге, может, оно было и к лучшему: с моей музыкой все это смотрелось бы совсем иначе. Все в конце концов повернулось наилучшим образом. К тому же это подтолкнуло меня в новом направлении, к тому, чтобы попробовать себя как инструменталиста — до этого я не очень представлял себя в этой роли. Внезапно я страшно этим увлекся, хотя раньше совсем не был заинтересован. И тогда меня впервые потянуло к тому, чтобы однажды попробовать поработать с Ино.

— Мне показалось, что тексты некоторых песен с альбома «Station To Station» содержат прямые отсылки к фильму «Человек, который упал на Землю»: например, «TVC 15» и «Word On A Wing», но также «Wild As The Wind» и «Golden Years».

— Я могу сказать про «Word On A Wing». Когда мы делали фильм Роуга, я пережил дни такого психологического кошмара, что я фактически задумался об идее перерождения, возрождения. Впервые в моей жизни я всерьез и глубоко стал думать о Христе и о Боге, и «Word On A Wing» стала чем-то вроде защиты. Она

родилась как тотальный бунт против некоторых вещей в фильме. Мои чувства в этой песне неподдельны. Примерно тогда же я начал задумываться о том, чтобы снова носить это (показывает на маленький серебряный крестик на груди), сегодня это практически пережиток того периода.

Но я его ношу. Я даже не очень знаю, почему. Но иногда бывает так, что он мне очень нужен. Хм (*Смеется.*), мы тут забрели в слишком серьезные материи… Но да, песня была о чем-то, что мне требовалось исторгнуть, чтобы обезопасить себя от некоторых ситуаций, которые, мне казалось, сложились на съемках фильма.

— В финале своей рецензии на «Lodger» я довольно легкомысленно заметил, что вы, должно быть, созрели и готовы для религии. Этот альбом, казалось, был полон таким отчаянием, таким разладом, словно моментальный коллаж меланхолии ремесла, казалось, что, кроме Бога, вам ничего и не осталось.

— (*Смеется.*) Да, понимаю, что вы имеете в виду, но думаю, это замечание было уже о прошлом. Меня тогда уже накрыло. В какой-то момент в период Роуга меня почти засосал этот узколобый взгляд… нет, представление о символе креста как спасения мира.

Весь этот период, вплоть до 76-го года, был, наверное, худшим годом или полутора годами в моей жизни, согласно моей старой программе пересмотра.

— Наверное, Берлин много подобного из вас выбил.

— О да, это лучшее, что со мной могло случиться. Из своего американского периода я вышел с (*Пауза, вздох.*) растоптанными идеалами, и в то же время я обнаружил, что мои идеалы все равно ни гроша не стоили, что я слишком прытко перепрыгивал от одних убеждений к другим, никогда не задумываясь о последствиях того, что я творил, просто пытаясь выбраться из американского кокона. Так что да, Берлин — определенно лучшее место, куда я мог отправиться.

— По крайней мере и «Low», и «Heroes» объединяет некое эмоциональное постоянство, даже если это было чувство безумия, замкнутости, возможно, даже цинизма. Во всяком случае, вы… ну, снова или впервые пытались увидеть суть вещей, а не просто пялиться на образы или отражения.

— Да, увидеть суть вещей, но уже без прежней уверенности в том, насколько я прав по части того, что вижу. Я думаю, эти три альбома помогли мне принять, что мой характер становится, скорее, микрокосмом того, чем является общество, что я не могу

просто отстраниться и провозгласить: «Вот что такое общество».

Но до этого, до 76-го, я был гораздо больше уверен, что у меня есть какой-то определенный взгляд на общество, из чего оно сделано и как представлено. А теперь я чувствую, как будто общество — внутри меня, такое раздробленное, разрозненное, что проще и лучше всего сразу швырнуть меня на (*Пауза.*) …

— На арену? Но разве это все не просто запоздалая зрелость, не осознание того, что и вы можете ошибаться?

— Да. Банально говоря — а почему бы и нет — это была… своего рода зрелость.

— Что возвращает нас к вашему во всех смыслах экстравагантному прибытию на вокзал «Виктория» в конце 75-го. Помню, как сильно меня это смутило: черный «Мерседес», симпатичные блондины в сопровождении и все такое. Я там был (*Тут Боуи коротко, словно бы смущенно смеется.*), и я ушел оттуда в уверенности, что вы какой-то фашистский псих. Этот эпизод так и не получил должного объяснения, мне просто показалось, что вы, должно быть, слишком много кокаина потребили в Лос-Анджелесе. (*Боуи давится смехом.*). И еще это интервью для «Rolling Stone», в полутемной комнате с черными свечами, с пролетающими мимо окон телами (В интервью журналу Rolling Stone, вышедшему 12 февраля 1976 года), потому что ему почудилось, что с неба упало тело, и зажигает черную свечу, чтобы защититься от «соседей», и примерно в то же время — фильм «Cracked Actor» по телевизору с тура «Diamond Dogs» — все это убедило меня и многих других людей, что вы полностью съехали с катушек, собираетесь завоевать мир или затеяли что-то не менее исполински глупое.

(*Все еще смеется.*) Да, все это мне не слишком помогло.

— Тогда что же все это было?

— Ну, что до вокзала Виктория (*Долгая пауза.*) … Ну, в это вы не поверите, но все остальное, что вы говорите, абсолютная правда. Я довольное долгое время был в полном невменозе. И затем несколько моих друзей — я их не назову — провозгласили план побега. Они помогли мне выбраться из Америки в Европу, типа того. Весь тур «Station to Station» я провел против своей воли. Я был просто не в себе, совершенно сдвинулся. Правда. И главное, что помогало мне выжить — что касается Гитлера и моих правых убеждений, — это мифология.

Я глубочайше погрузился в мифологию. Я открыл для себя короля Артура. Это не было, как вы, наверное, понимаете… то

есть всей этой нацистской темой, которая неизбежно и правомерно всплыла. Но — знаю, как чудовищно наивно это прозвучит, — но мне на самом деле ничего подобного и в голову не приходило, тем более ведь в последние шесть-семь лет я столько работал и до сих пор работаю с черными музыкантами. И мы все это вместе обсуждаем: мой артурианский период, магическую сторону всей нацистской истории, мифологию, которая в этом замешана.

Все это летало вокруг меня, жужжало в небе. Я действительно видел это. Куда ни посмотрю — великие демоны прошлого, демоны будущего, все они сражались на равнине моих эмоций, вот это все… Я был в тумане мифологии. И, конечно, мои собственные долбаные персонажи были тоже в полном раздрае. Изможденный Белый Герцог — когда я его бросил, это было как пинок. Во всем, что там происходило, было столько зависимости, что для того, чтобы справиться именно с этой бурей, мне пришлось отправить моих демонов… ну, где бы они там ни обитали.

В общем и целом ни с чем из этого не стоит иметь дела, не находясь в стабильном и ясном состоянии ума.

— Да, слишком велико искушение сделать из этого всего неправильные выводы. Но мы же постоянно видим, как подобное проникает в культурный мейнстрим. Сколько, например, книг можно сегодня найти на «оккультных» полках магазинов вроде «Смит» о Третьем рейхе и его возможных оккультных практиках.

— О боже, да, я все это знаю… жутковато.

— Да, и такого сейчас становится все больше. Об этом даже сочиняют бульварное чтиво, где обыгрывается связь литературы и легенды об Артуре и рейха. Например, «Копье» Джеймса Герберта или «Черный Камелот» Дункана Кайла: СС и их замки Грааля. Очень, знаете, провокативный и опасный материал.

— Знаю, да, и даже слишком хорошо. Это подкрадывается так незаметно — и, конечно же, первое, что случилось со мной в Берлине — это необходимость непосредственно за это отвечать, потому что все люди, которые стали там моими друзьями, были, конечно, радикальными левыми. Я внезапно оказался в ситуации, когда я знакомился с молодыми людьми моего возраста, отцы которых на самом деле были в СС. И это было лучшим пробуждением от конкретно этой тупиковой ситуации и началом более осознанного существования — не в целом осознанного, но вы понимаете… Да, приезд в Европу ударно вернул меня на землю.

А чертов Лос-Анджелес, где все это со мной произошло, должен быть просто на хрен стерт с лица Земли. Быть кем угодно в рок-н-ролле и жить в Лос-Анджелесе — это, мне кажется, прямой путь к беде. Совершенно точно. Даже Брайан (Ино), который ко всему может приспособиться, как и я сегодня, пожив в странных и чуждых местах, он там не продержался более шести недель. Ему надо было выбраться оттуда. Но он был умен: он выбрался оттуда гораздо раньше, чем я.

— Значит, у вас были все эти маниакальные расстройства в Лос-Анджелесе, а потом вы нашли себя — ну, до какой-то степени — в Берлине. Но опять же в самом конце песни «Red Money» на альбоме «Lodger» есть эти строки про «ответственность, она на мне и на тебе», а в песне «Up The Hill Backwards» на новом альбоме — есть практически признание в поражении, и если даже не так, то подсказка, что вы, и я, и кто угодно ни черта не можем изменить в положении вещей.

— Что ж… признание? С этой трактовкой я не вполне согласен.

Давайте ненадолго отойдем от темы: я до сих пор принимаю точку зрения, что музыка содержит некое послание сама по себе, я имею в виду инструментально. Слова не очень нужны, потому что в музыке самой содержится некоторое сообщение, она очень точно доводит свою мысль. Было бы не так, тогда классическая музыка не сумела бы с таким успехом предлагать и передавать слушателям определенную точку зрения, определенное отношение, которое, вероятнее всего, невозможно передать словами.

Вот почему я так зол, что вам не удалось послушать альбом целиком, поскольку слова сами по себе ничего не значат без дополнительного подтекста того, что заложено в музыкальной аранжировке — а это так важно в популярной музыке. Меня по-настоящему бесит, когда люди — и я тут не имею в виду вас — концентрируются на словах, не предполагая, что и в самой музыке заложено некоторое сообщение, таким образом отрицая столетия классической музыки. Это просто смехотворно.

— Если дело в этом, то мне лучше сосредоточиться на том, что я слышал и видел. Клип на «Ashes To Ashes» производит большое впечатление. Его снял Дэвид Маллет (режиссер предыдущих трех клипов с «Lodger»)?

— Нет, это моя первая режиссерская работа. То есть нет, я там с ним пересекся. Остальные три видео для «Lodger» были в каком-то смысле совместно срежиссированы — я отдавал Дэвиду

полный контроль над тем, что я хотел, чтобы там было. Но к этому я сам нарисовал сценарную доску, прямо нарисовал, кадр за кадром. Он смонтировал его так, как я хотел, и затем позволил мне заявить (голосом Эдварда Хита[41]) публично, что это моя первая режиссерская работа. Я всегда мечтал о режиссуре, и это был отличный повод начать: взять у звукозаписывающей студии немного денег, а потом пойти и немного с ними поиграть.

— Сквозной образ космонавта весьма напоминает декорации Ханса Рудольфа Гигера к «Чужому» Ридли Скотта.

— Да, и совершенно намеренно. Все это было задумано как взгляд из 1980-х на архетипичный идеал футуристической колонии, основанной выходцем с Земли, и как он может выглядеть. Конкретно в этом эпизоде идея была в том, что из человека Земли что-то выкачивают и закачивают в него нечто органическое взамен. Так что там действительно есть очень сильное влияние Гигера: столкновение органического и высокотехнологичного.

В этом видео использовано очень много банальных образов, но я уверен, что представил их в таком порядке, что в целом получилось совсем не банально, во всяком случае, поскольку общее чувство, которое оно должно вызывать — своеобразная ностальгия по будущему. Я давно одержим этой темой, она проникает во все, что бы я ни делал, неважно, как сильно я стараюсь от нее отойти. Она возвращается, и мне остается только в этом признаться, и я не… и это несомненная часть того, кем я как артист являюсь. (*Говорится с непохожей на него убедительностью.*)

Теперь я чаще принимаю это, не пытаюсь убежать, потому что эта область, пусть даже я пытаюсь это отрицать, продолжает меня интриговать. Идея о том, что мы уже видели будущее, что мы где-то там уже побывали, возвращается ко мне снова и снова.

— Значит ли это, что вы верите в теорию циклических цивилизаций?

— Нет, не на таком примитивном уровне. Я не… Мне кажется, я сегодня больше, чем когда-либо, работаю с образами из снов.

— Но вы же совершенно точно признаете некий общий источник коллективного бессознательного? Рассуждать о таких вещах здраво не так-то просто — но ведь это все сводится к столкновению цивилизаций в духе «2001»[42]. Ну, знаете, «они пришли из других миров, чтобы принести нам знание» и всякое

такое.

— (*Внезапно воодушевившись.)* Вы случайно не читали книгу «Происхождение сознания из упадка двух-камарального (?) мозга»? Название звучит ужасно, но на самом деле эту книгу читать очень легко. Это просто удивительная книга, написанная парнем по имени Джи Пи Хейнс (?), который выдвигает гипотезу, что мозг некогда был шизоидным… нет, двойственной природы, и что правая рука передает сообщения левой половины мозга, и наоборот. Написано весьма академическим языком, но невероятно интересно. Эти идеи мне ужасно близки, потому что я и сам очень остро чувствую порой, что… Ну, это как Дилан сказал про мелодии, что они витают в воздухе. Я до сих пор верю в такой немного наивный подход к сочинению песен. Все, что от мозга, я оставляю ино и фриппам этого мира. Поскольку я творю скорее на ощупь, я думаю, именно поэтому мы так хорошо сработались.

— Мы могли бы отойти от темы и часами говорить о странностях человеческого интеллекта, но не похоже, что у нас есть на это время. Что же насчет Ино и Фриппа — раньше мне очень нравилась большая часть того, что они делали на собственных записях, но теперь я начал испытывать сомнения в этом бесконечном концептуализировании. Мне просто кажется, что оно чаще всего ничего не приносит: альбом Фриппа «God Save The Queen/Under Heavy Manners» я бы назвал в числе первых примеров. Некоторые его теории были занимательны, но на практике основная часть альбома была чудовищно скучной. То же самое, по-моему, можно сказать и об альбоме Ино «Music For Airports».

— Должен сказать, что я очень люблю работать с Ино, но, мне кажется, с концептуалистами такое случается: очень часто у них есть зачатки истинно революционных вещей, и я уверен, что и с Брайаном то же самое. Я действительно считаю его одним из самых блистательных умов, что мне приходилось встречать в этой области, хотя, конечно, в области так называемого более серьезного мира изобразительных искусств таких много, там действительно по концептуалисту на каждый квадратный метр. Но в нашем деле их совсем мало, и Брайан определенно один из них, и в нем есть проблески истинного гения. Мне кажется, что немалая часть музыки на «Another Green World» была по-настоящему, лучше слова не найти, трансцендентной. Решусь сказать, что мы будем снова работать вместе.

— О более конкретных вещах — у меня вопрос о возвращении майора Тома в «Ashes To Ashes»… он кажется довольно

непобедимым персонажем. Почему он продолжает вас интересовать?

— Опять же подтекст «Ashes To Ashes» в том, что она ритмична, как детская песенка, но для меня это история о распаде. Она также настолько провокативна, насколько можно себе позволить в поп-музыке, поскольку я очень хотел, чтобы песня, в которой есть слово «джанки», крутилась на BBC. Кажется, мне вполне удалось. (*Улыбается.*) Не так уж и много можно себе позволить в наши дни, мы такое разочарованное, уставшее от мира племя. (*Смеется.*)

Но если попробовать добиться чего-то чуть более серьезного, не просто продолжения старых историй, то когда я впервые написал о майоре Томе, я был очень прагматичным и самоуверенным парнишей, который был уверен, что все понимал про американскую мечту, с чего она началась и как закончится. И вот великим рывком американской технологической мысли мы зашвырнули этого парня в космос, и прибыв туда, он не вполне понимает, где оказался. На этом мы его и оставили. А теперь мы узнаем, что с ним происходит своего рода осознание того, что весь процесс, который его привел наверх, прогнил и был рожден из гнили и сам он тоже разрушен и гниет. Но он все равно мечтает вернуться в уютную круглую утробу-Землю, с которой все это началось.

Думаю, все настолько просто. Мне правда не кажется, что во всем этом скрыто что-то порочное. Это на самом деле ода детству, если хотите, популярная детская песенка. Она о том, как космонавты становятся джанки. (*Смеется.*)

— А как насчет вашей новой, упрощенной версии «Space Oddity»?

— Она родилась, потому что Маллетт попросил меня сделать что-нибудь для своего шоу, и он хотел «Space Oddity». Я согласился, но с условием, что я сыграю ее заново, без всех выкрутасов, и что сделаю это строго на трех инструментах. Уже раньше, когда я исполнял ее на сцене на акустической гитаре, я всегда удивлялся тому, насколько она сильна просто как песня, без всех этих струн и синтезаторов. На деле даже само видео было делом вторым: мне просто очень хотелось записать ее на трех инструментах.

— Вы уже готовите сценарии к остальным двум клипам для «Scary Monsters»?

— О да, стоит мне начать, и меня уже ничто не остановит. Я еще в последние полгода отыскал мои первые видеоклипы,

которые я записывал под кайфом в 1972 году на черно-белую пленку, и еще записи, сделанные позже, после «Diamond Dogs». В них я воссоздал декорации к «Diamond Dogs» — дело было в отеле «Пьер» в Нью-Йорке, и я построил из глины здания где-то в метр вышиной, поставил их на столы — некоторые стояли, а некоторые принялись разрушаться, — взял камеру с увеличительной линзой, и снимал в приближении улицы между столами.

Я попробовал анимацию, придумал всех этих персонажей — получилась такая странная штуковина, я все это запишу и выпущу на кассете. И она беззвучная, там пару раз слышна странная музыка, но больше ничего, прежде всего потому, что я использовал альбом «Diamond Dogs» как фоновую музыку.

Знаете, я мечтал снять фильм по «Diamond Dogs», так страстно, так сильно, так всерьез мечтал об этом. Я там выстроил целый мир на роликах. В этом мире больше не осталось машин из-за проблем с топливом — очень здорово сегодня оглядываться и говорить «да, я еще тогда об этом знал», — так что у меня там персонажи с огромными, ржавыми, похожими на органические отростки роликовыми коньками со скрипящими колесами, с которыми они не слишком хорошо управляются. У меня там также были группы киборгообразных людей, которые бродили по городу такие припанкованные. О, это будет так мило, выпустить эту видеозапись. Я только хочу написать для нее новую музыку: чтобы это было музыкальное произведение, сопровождающее странные черно-белые виденья.

— Потому что в «Diamond Dogs» определенно есть такая ретроактивность идеи, она гораздо лучше работает после того, как все прошло.

— Сейчас в ней есть такая причудливость аранжировок, что делает ее частью 70-х, артефактом того времени.

— Снова немного сменим тему: расскажите мне про «Fashion» и про первую часть «It’s No Game», которые я слышал.

— Японский текст на первой «It’s No Game» ничем не отличается от английского, хотя в «Part 1» с моей стороны более животный подход. Все мои слова повторяет как попугай, только по-японски, моя юная японская подруга, которая произносит их таким образом, чтобы разрушить крайне сексистское представление о японских девушках, что они все такие фифы. Она, как самурай, словно выбивает их. Это больше не образ маленькой гейши, который меня реально бесит, потому что на самом деле они совсем не такие.

— А что насчет «Fashion»? Вы там упоминаете «отряд молодчиков» — это отсылка к фашизму?

— Нет, не совсем. Это, скорее, про фанатичную преданность моде. Я там хотел немного отойти от представлениях о моде в духе Рэя Дэвиса, предложить такой образ, когда ты решаешься на это, стиснув зубы, сам не зная, зачем это делаешь. Но ты должен это делать, как надо ходить к стоматологу и сверлить пломбы. То есть надо справиться со страхом и гневом и все-таки это сделать. Это такого рода чувство моды, оно сейчас стало ее частью, и это довольно печально.

— Но ничего удивительного, ведь многие детишки бросают школу и не могут найти себе работу, не так ли? Если ты один из них, то хочешь быть чертовски уверен, что повеселишься хотя бы на дискотеке или где-то еще.

— Не знаю, вам лучше знать. Американские дискотеки, на которых я побывал в начале 70-х, когда это была модная новая тема, охватившая весь город, — что же, я никогда не чувствовал в них той печальной обреченности, что чувствуется сейчас. Но она есть. И, должен признать, я испытал ее, когда был в Лондоне. Меня отвели в это потрясающее место… Стива Стрэнджа? Боже, как оно называлось? Все были в викторианских костюмах. Думаю, они все были частью этой новой волны, или вечной волны, или что там (*Входит Коко, жестами показывает перерезание горла.*) … а вот и валькирия. (*Смеется.*) У нас есть еще немного времени, но я должен свести его к минимуму.

Заканчивая, я возражаю Боуи против этого «минимума». Я перегибаю палку, и он внезапно огрызается: «Ладно, ладно, Ангус, хватит мне это втирать. Еще не хватало, чтобы мне что-нибудь втирали». Смутившись, я отступаю и уверенный, что меньше чем за час, я постарел на годы, удаляюсь.

Воскресным днем я и Антон поджидаем Боуи и Коко в маленьком, видавшем виды баре напротив театра. Они прибывают вовремя, и Боуи, разделив восторги Антона от песни Синатры «That’s What God’s Face Looks Like», обнаруженной в музыкальном автомате, соглашается на просьбы фотографа попозировать там и тут, не забывая предварительно посоветоваться с Коко. Хозяин бара, мексиканец со шрамами от ножа, покрывающими левую часть лица и шею, изумленно наблюдает за всем этим. Мы возвращаемся в театр, и Боуи вдруг предлагает переместить интервью на сцену. Я соглашаюсь, так что мы перетаскиваем стол и стулья. Контраст с

клаустрофобичной гримеркой не мог быть сильнее. Если вчера мы с Боуи были тесно прижаты друг к другу, то теперь мы оба чувствуем себя гораздо свободнее. Со своей стороны, я записал с десяток простых фактических вопросов и, получив ответы, планирую отправиться в свободное плавание.

Боуи кажется куда откровеннее. Как будто оба мы убедились, что знаем друг другу цену. Чем дальше, тем более неформальным становится интервью. К моему глубокому удивлению, после вчерашней уклончивости он вдруг начинает открыто говорить о себе и отвечает даже на мои спонтанные вопросы, хотя я заранее готов к тому, что он их проигнорирует. Или мне так кажется.

Оглядываясь, сейчас я думаю, что бессмысленно и гадать, на самом ли деле Боуи настолько прям и честен, как кажется, или записывать его в типичного манипулятора-хамелеона, неизменно скрывающегося за сотворенной им словесной дымовой завесой, — и то, и другое несправедливо и глупо. Достаточно сказать, что, забыв обо всем вокруг, Боуи и я увлеченно проговорили около 35 минут. И даже если наш разговор не слишком логичен, это потому, что разговоры вообще не очень следуют логике, но, поскольку у нашей беседы был особо напряженный характер, я оставил ее здесь целиком, без изменений.

— Почему вы выбрали для своего нового альбома песню Тома Верлена («Kingdom Come»)?

— Конкретно этот трек просто больше всего привлек меня в его альбоме. Я всегда хотел поработать с ним так или иначе, но никогда не задумывался о том, чтобы исполнить его песню. На самом деле это Карлос Аломар, мой гитарист, предложил сделать кавер на эту песню, поскольку она такая милая.

— Это песня об ожидании прощения. Это на вас повлияло?

— И да и нет. Эта песня просто хорошо вписалась в довольно разрозненную схему вещей, вот и все.

— Зачем вы выпустили еще две версии «John, I’m Only Dancing»?

— Просто потому, что мы их отыскали, а бит-версия почему-то так и не попала на альбом «Young Americans». Казалось, что время подошло, и RCA хотела их выпустить, так что я полностью с этим согласился. Это просто был материал, который мы тогда отложили. У меня до сих пор в копилке полно подобных вещей, которые я однажды хочу выпустить, как песня «White Light White Heat», записанная еще вместе со «Spiders».

— Вы полностью сами решаете, что RCA выпускает под вашим именем?

— О нет, они выпускали вещи без моего одобрения. Из того, что сразу приходит на ум, — «Velvet Goldmine». Запись вышла без того, чтобы я даже ее целиком послушал, кто-то другой ее за меня смикшировал — невероятно.

— Но разве вы недавно не перезаключали контракт с RCA? Вы же наверняка можете положить таким вещам конец?

— О нет, я совершенно точно этого не делал. Мы бесконечно далеки от этого, и остается только ждать и смотреть, что будет дальше.

— Ходят слухи, что RCA не была довольна альбомом «Lodger».

— Это правда. От «Low» они тоже были не в восторге. Единственное, что я от них тогда услышал, было: «Давай мы организуем тебе новую площадку в Филадельфии», чтобы я мог записать новых «Young Americans». Вот с таким отношением приходилось мириться.

— Вам близка эта идея, записать еще один альбом в духе «Young Americans»?

— Не знаю. Видите ли, мои собственные потребности в этой области были полностью удовлетворены в период 73–74-го годов, когда я не вылезал из Филадельфии и Нью-Йорка, тусуясь с разными людьми. Я дико много времени провел в этом окружении.

— Снова сменим тему…

— Почему бы и нет, я сегодня в настроении.

— Про песню «Red Sails» с альбома «Lodger». Там сознательное влияние группы «Neu»?

— Да, конечно. Этот ударно-гитарный звук, прежде всего он, звук мечты. Там есть определенные различия, впрочем, потому что Адриан (Белью, гитарист Боуи в то время) не знал «Neu», он никогда их не слышал. Так что я описал ему, какой атмосферы хочу добиться, и он пришел к тому же результату, что и «Neu», и меня это устроило. Этот звук «Neu» — просто потрясающий.

— Одно время вы питали пристрастие к довольно истеричным гитаристам: Эрл Слик, Рики Гардинер и затем Белью.

— Да, но это моя собственная задумка. Я делаю, например,

так: использую четыре трека под записанное соло, потом нарезаю их, на скорую руку делаю микс, попеременно включая разные отрывки соло. Я задаю себе произвольный размер аккордов в определенной области, а затем переключаюсь между треками туда-сюда. Так что да, эффект получается довольно драматический.

— Обратимся к песне «Teenage Wildlife» на альбоме «Monsters». У нее есть конкретный адресат?

— Думаю… нет, если бы у меня был какой-нибудь мифический младший брат, эта песня была бы обращена к нему. Она для тех, кому не хватает ментальной брони.

— Чтобы противостоять чему?

— Чтобы пережить боевую травму от попыток отстоять свое место в обществе, отстоять свои новообретенные ценности… думаю, мой младший брат — это мое подростковое «я».

— А кто эти «акушерки истории», которые надевают «свои заляпанные кровью халаты»?

— (*Смеется.*) У меня свои кровавые акушерки. У каждого из нас они есть. Моим следует остаться неназванным. Ради этой песни — они символичны, они — те, кто не позволяют тебе быть удовлетворенным.

— Вы, кажется, до сих пор заботитесь о раздаче советов юному поколению.

— Я думаю, что эти советы я намного больше даю самому себе, я часто, пусть и совсем кратко, играю сам с собой в вопросы-ответы. Я не считаю всерьез, что могу что-то кому-то на самом деле посоветовать. Эти советы были бы не глубокомысленнее (*Усмешка.*) советов Альфреда Э. Ноймана (покойный юморист и автор обложки «Mad»)[43]. Не мое это дело, чувааак.

— Очевидный вопрос, который я не могу не задать: что вы думаете о Гэри Ньюмане и Джоне Фоксе и прочих маленьких подражателях «Diamond Dogs»?

— У меня только потому есть о них какое-то мнение, что у меня о них спрашивают, до этого я о них не думал. Меня только в прошлом месяце спрашивали о Ньюмане. Фокс — думаю, у него больше свободы маневра, больше разнообразия в том, что он делает и может делать. Ньюман? Я правда не знаю. Думаю, что в том, что он сделал, — это вещи в духе «Man Who Sold The World» and «Saviour Machine», — мне кажется, ему идеально удалось выразить их дух. Он действительно проделал отличную работу,

но мне кажется, он себя в ней запер. Я не знаю, в каком направлении он задумал двигаться, однако полагаю, что он себя ужасно ограничил. Хотя ведь это его проблема, не так ли?

Со своей задачей он справился просто прекрасно, но на постоянном повторе, когда одна и та же информация бубнится снова и снова, если ты слышал одну песню…

— Это такой стерильный образ будущего машин.

— Но ведь это так поверхностно. Это такая ложная идея о высокотехнологичном обществе и всем таком, чего… не существует. Не думаю, что мы хоть как-то приблизились к такому обществу. Это огромный миф, который, к сожалению, вновь и вновь тиражируется, боюсь, что и вчитыванием в то, что я сделал в рок-н-ролле и в потребительском телевидении, так что и я во многом в ответе за этот сфабрикованный миф о компьютерном мире.

— Вспоминаются строки из «Ashes To Ashes»: «Я никогда не делал ничего хорошего/ никогда не делал плохого/ ничего не делал просто так». Вы как будто признаете, что не готовы судить себя по поступкам. Испытываете ли вы — как лучше сказать? — чувство вины за то, что помогали распространять вот такие заблуждения, о которых мы сейчас говорим?

— Что же, а вы как трактуете эти строки?

— Как и большинство ваших текстов, они раздражающе двойственны. (*На этих словах Боуи улыбается.*) Они могут относиться вполне конкретно к персонажу майора Тома или же — ну, другими словами, я готов принять, что в вашей карьере было довольно много расчетливого, и, оглядываясь назад, вы, наверное, этим злоупотребляли. То есть вы утверждали, что задумали «А», «Б» или «В»…

— Ага.

— (*Пауза.*) Хотя на самом деле это вполне могло бы оказаться «Д», «Е» или «Я». Но это же работало, в этом отношении вам очень везло. Не знаю, я склонен верить, что гораздо чаще, чем нет, оказываясь на общественно значимых позициях, люди теряют всякое представление о морали, а люди много, слишком много воображают о тех, кому отдают столько чувства…

— Согласен… (*Пауза.*)

— Но вы считаете, что это утверждение к вам не относится?

— (*Вздох.*) Нет, не считаю. Конкретно эти три строки

передают постоянное, не покидающее меня чувство неудовлетворенности тем, что я сделал. (*Боуи рассеянно проводит пальцем по губам, потом продолжает, очень осторожно выбирая слова.*) Я постоянно сомневаюсь в том, что было сделано, иногда мне кажется, что по большей части это все не имело никакого значения. Ну а в другие дни, конечно, все это значит для меня так много, я чувствую, что мой вклад столь значителен. Но я на самом деле не безумно доволен тем, что было сделано в прошлом.

— А что бы вы причислили к своим несомненным достижениям?

— Мысль о том, что человеку не обязательно существовать в заранее заданной морали и ценностях, что можно исследовать другие области и другие пути восприятия и пробовать применять их в повседневной жизни. Я думаю, что именно это и пытался сделать. И считаю, что мои попытки были довольно удачны. Порой, пусть даже на теоретическом уровне, но мне это удавалось. Но что касается повседневной жизни — в ней, наверное, нет…

Я чувствую эту огромную цепь на себе, отягощенную моей принадлежностью к среднему классу, которая не дает мне двигаться вперед, и я все еще по-своему пытаюсь от нее избавиться. Я все пытаюсь открыть в себе Дюшана, что становится все сложней и сложней. (*Смеется.*)

— А почему ваша принадлежность к среднему классу должна быть проблемой? Не является ли такое преувеличенное классовое сознание типично английской болезнью?

— Да, конечно, и для меня классовое сознание становится огромной стеной преткновения, постоянно встающей на моем пути.

— И что вы при этом чувствуете? Что вам стоило больше «страдать» за свое искусство, вроде того?

— О нет, совсем нет. Не на этом уровне. Я просто снова и снова обнаруживаю, как ограничен мой мир и узок кругозор. И я все стараюсь открыть его, вырваться наружу и как-то его сотрясти — и в этом-то, полагаю, и кроется опасность.

— Но разве вы сегодня не представляете себе свои творческие способности лучше, чем когда вы только начали сочинять музыку? Разве хотя бы непрестанно прикованное к вам внимание прессы и оценки критики не помогают вам в этом?

— Представьте себе, не знаю. Не так уж и много журналов, газет и телевизионных программ готовы воспринимать меня на том же уровне, что, например, ваша газета. В подавляющем большинстве медиа я совершенно лишен голоса. И так уже многие годы. Для «медиа ан масс» я никогда не был никем, кроме Зигги Стардаста.

— Но даже если так — что же, этот призрак вы породили сами. Когда вы отправились в тур, записывая альбом, который позже станет альбомом «Stage», например, первую часть концерта составляли старые, очень старые песни. И пусть я, возможно, перегнул палку, но должен признать, что я испытал горькое чувство предательства.

— Правда?

— Да, потому что на меня тогда произвели огромное впечатление «Low» и «Heroes», пусть сейчас я отношусь к ним уже иначе. Но тогда мне просто показалось, что вы очень сознательно пытаетесь вернуть себе прежних слушателей — жест, который в некотором роде отрицал правомочность нового материала. Если в целом, то я был достаточно наивен, чтобы считать это чем-то вроде дешевой уловки.

— Думаю, дело скорее было в двух довольно важных для меня вещах. Первая — мне действительно хотелось сыграть альбом «Зигги» от начала до конца, от первого до девятого трека, потому что он вдруг, после того как я несколько лет не исполнял его на сцене, снова показался мне музыкальным произведением, которое приятно слушать. Так что там скорее был замешан момент чистого удовольствия лично для меня. С другой стороны, я очень даже готов принять, что немало людей приходят на мои концерты, чтобы услышать в основном эти старые песни, и, без всяких сомнений, готов сыграть их для них. Я буду исполнять и то, что делаю сейчас. Но у меня нет никаких угрызений совести, что я исполняю свои старые вещи, раз уж людям они нравятся.

— Планируете новый тур?

— Да, следующей весной. Я всякий раз это говорю, но, надеюсь, на этот раз сбудется — я хочу играть на меньших площадках. Думаю все это, этот спектакль, тоже сыграл свою роль, вдохновив меня на работу в меньших пространствах.

— И в то же время Бродвей зовет. В конце концов, альбом «Scary Monsters» можно использовать как очень удобный предлог. Это новый альбом Боуи, их довольно давно не выходило, и можно представить, что он неплохо будет продаваться независимо от

того, отправитесь ли вы в тур. Готовы ли вы будете соблазниться новой ролью на сцене, а может, даже и главной ролью в кино?

— Прямо сейчас, а мы с вами вчера вспоминали мои 32 фильма Элвиса Пресли в одном, я не стану кидаться на первую же возможность. Нет, чем бы оно ни было, это должен быть сценарий той же силы, что и «Человек-слон».

— Похоже на то, что игрой в этом спектакле, этой ролью вы многое смогли самому себе доказать.

— Да, я сам был приятно поражен, что я смог добиться в ней успеха. В день премьеры я совсем не верил в себя. Да я был просто в ужасе.

— И вы также, должно быть, доказали себе, что можете вполне успешно существовать за пределами рок-н-ролла…

— Я это довольно давно уже делаю (*Смеется.*), на самом деле года с 76-го…

— Не с таким успехом, как сейчас.

— По мне, так вполне успешно… Или вы имеете в виду на общественном уровне?

— Да.

— Ах да, возможно, не настолько.

— Очевидно, что музыка занимает вас, как и прежде, но вы слишком часто скользите по вершкам: африканское влияние тут, японское влияние там. Вы не боитесь того, что можете неверно представить те культуры, которые вас так занимают?

— Я не думаю, что позаимствовав японский или африканский образ или мотив, я становлюсь представителем этой культуры. Думаю, вполне очевидно, что я просто стараюсь приблизиться к этой особой культуре, ни в каких своих самых диких фантазиях я не считал бы, что действую от ее имени.

— Но для чего тогда приблизиться? Для собственного удовлетворения?

— Потому что я там был. Точнее, она была там для меня. Это не более, чем… Это все для меня восходит к эскизам песен. Очень часто. И, думаю, «Lodger» был эскизом к ним всем.

— Вы не кажетесь себе слишком старым, чтобы сочинять рок-н-ролльные песни?

— Я уже не знаю, что из этого — рок. Может, скажем

«музыка»? Ну и для музыки, которую я пишу, я себе слишком старым не кажусь. (*Смеется.*) Невероятно, конечно, звучит. То есть, боже правый, когда я в последний раз написал рок-песню? Можете припомнить? Я ни черта не могу.

— Это как посмотреть. Если сопоставить один из ваших последних альбомов с любым альбомом «Van Halen» — это точно не одно и то же.

— Ну, в том и дело. Не думаю, что смог бы вдохнуть в музыку столько же энергии и чувства, сколько, скажем, было в Зигги. Во мне просто больше нет такого позитивизма. Я имею в виду эту очень подростковую нахрапистость и наглость.

— Но вы же обращаетесь и к молодым — например, в песне «Because You're Young» на альбоме «Monsters»?

— Я постоянно думаю о том, что, будучи отцом девятилетнего сына, я могу попробовать обратиться к людям тех возрастов, из которых я уже вырос.

— Как вы думаете, можно ли сказать, что ваша аудитория взрослела и росла вместе с вами?

— Не уверен. Моя аудитория значительно уменьшилась за последние годы.

— Это вас беспокоит?

— Нет, ничуть.

— А с финансовой точки зрения?

— С финансовой — да. С этой точки зрения за то, что я делаю, не получится запрашивать рок-н-ролльный гонорар. И, конечно, я никогда не зарабатывал ни копейки на турах. Ничего. Никогда.

— Как вы считаете, почему люди до сих пор находят вас интересным?

— Это вам решать. Я даже не буду пытаться ответить на этот вопрос.

— Потому что не хотите?

— Потому что не хочу, а не хочу потому, что не могу. Мне действительно ни капли не интересно попробовать это понять. Я думаю, что предпочел бы тратить больше времени на то, чтобы понять, интересен ли я себе сам, могу ли я все еще чувствовать, могу ли я выстраивать связи, не потерял ли способность понимать

свое место в очень узкой, очень маленькой прослойке общества, к которому физически принадлежу. Это для меня гораздо интереснее. И если затем я смогу передать мои собственные сомнения через музыку, которую пишу, как бы к этому ни отнеслись слушатели, — здесь, если честно, находится предел моей ответственности. Я не могу ничего больше, чем писать о том, что я чувствую о различных вещах или как я… какие терзания и сомнения посещают меня о том, кто я, где я и что я успел сделать.

— Все, что вы говорите, представляет вас таким, эээ, уязвимым, таким не уверенным в себе. Но не могли бы вы обозначить некоторые моральные правила для своей работы? Вам не кажется, что такой человек, как вы, постоянно находящийся под колпаком общественного внимания, несет на себе какую-то ответственность?

— Я не думаю, что все это может зависеть от одного человека. Я думаю, что эта ответственность коллективна. Потому что, нравится вам это или нет, что бы я ни делал и ни говорил, совершенно разные элементы медиа будут трактовать это по-разному, справедливо или нет. Так что ответственность не только на мне едином, и мое дело раздумывать о том, что я готов предложить, а потом гадать, как это будет воспринято. Как я уже говорил, меня до сих пор здесь воспринимают как бисексуала с оранжевыми волосами. Вот кто я здесь. Точка. Пустое место. Больше ничего.

В конце концов (*Смеется.*), если и существует страна стереотипов и символов, то вот она. Если ты точнехонько не вписываешься в какие-нибудь определения или границы, от тебя не отстанут, пока не подберут тебе какое-то точное внешнее выражение, чтобы под этими знаменами ты дальше выступал.

— Или ящик, чтобы тебя в нем похоронить.

— Именно. И этого здесь гораздо больше, чем обычно бывает в Англии или в Европе. Другой народ, который к этому очень склонен, несмотря на всю мою к ним симпатию, — это японцы. Они тоже любят выдумывать всякие «измы».

— Но тут идет и обратный процент: культурное и не только завоевание Японии Америкой.

— О, конечно, и, безусловно, антиамериканизм там сейчас очень силен.

— Так что же вас так завораживает в Японии?

— Для меня она физически представляет — или так я это

понимаю — хрупкое равновесие между самыми передовыми достижениями современности и старым, в каком-то смысле мифологическим образом мыслей и жизни.

— А нравится ли вам нарочитая внешняя театральность в традиционном японском образе жизни? Как, например, игрок в го, который всю свою жизнь проводит по законам игры и, старея, достигает в ней мастерства и совершенства… определение вот этого самоотверженного вида свободы, когда чем больше ты подчиняешься определенной дисциплине, тем свободнее становишься.

— О да, очень нравится. Это меня очень привлекает, но самому мне с таким не справиться. (*Смеется.*) Да, это возвращает меня назад, к идее, которая, как мне когда-то казалось, будет играть значительную роль в моей жизни. Вот такая вещь…

— Что именно вы имеете в виду?

— Когда я заигрывал с идеями буддизма, тоже представляющего собой набор ценностей и практик, которым ты должен очень смиренно подчиняться. В то время у меня было некоторое представление о моем собственном пути, моем потенциале в природе… И я хотел усмирить его. Что там Меррик говорит об истинах? Что они представляют из себя «ограничение, власть и наказание». (*Смеется.*) Это во мне снова говорит склонность к самобичеванию…

— Но не связано ли это с представлением о типичном развитом, но разочарованном европейце, который испытывает зависть к «простым» истинам, скажем, суровых восточных религий? Разве вы этого не испытываете?

— О да, испытываю. Нередко бывает, что я просыпаюсь морозным утром и мечтаю оказаться в каком-нибудь Киото в буддистском монастыре. И это чувство длится минут пять или шесть, пока я не выкурю свою сигарету, не выпью кофе и (*Смеется.*) не пройдусь слегка, чтобы от него избавиться. Эта мысль о том, чтобы оказаться под властью эстетического набора ценностей, приходит ко мне снова и снова. Я до сих пор фантазирую, что когда я стану стариканом, я отправлюсь на Дальний Восток, буду курить опиум и растворюсь в облаке беспечной эйфории.

— Вы переродитесь?

— Конечно, как же без этого (*Смеется.*) … много, много раз.

— Кем вы хотите стать?

— Кем я хотел бы стать и кем я мог бы стать — две большие разницы (*смеется*). Посмотрим, кем бы я хотел стать. Боже правый… что ж… точно не Лу Ридом. (*Громкий смех всех присутствующих.*) Но… возможно, рок-н-ролльным журналистом.

— Что же, я не хотел бы быть Дэвидом Боуи.

— (*Смеется.*) Нет, никто не переродится Дэвидом Боуи. Это я знаю наверняка.

— Впрочем, вернемся к вашей «среднеклассовости». Можете подробнее объяснить, чем она вам так мешает?

— Думаю, она ограничивает мой способ мышления.

— Каким именно образом? Морально? Творчески?

— Творчески. С моральной точки зрения меня не слишком… когда дело касается морали, я подхожу к ней с довольно варварской методой. Дело, скорее, в творческой ценности моих сочинений. Они настолько несовершенны…

— По сравнению с чем? Творениями людей, которыми вы восхищаетесь?

— По сравнению с Жене. Да, я сравниваю себя с другими писателями, и обнаруживаю, что мои собственные чувства иные, что они притуплены, и это… меня бесит.

— Но не то ли вам мешает: вы столько отдаете отфильтровыванию чужих влияний, что чувствуете, что, возможно, самого себя вам выразить так и не удается? Или вы ощущаете, что не существует мгновенного осознания, что такое Дэвид Боуи? Может, вам кажется, что художники вроде Дюшана и Жене придерживались какой-то невероятной магистральной линии, которая, несмотря ни на что, толкала их вперед?

— Я думаю, что магистральная линия у меня есть, но я не смог бы дать ей определения. Опять же даже не хотел бы, потому что есть определенная опасность в том, чтобы попытаться определить именно это. Есть также некоторый духовный смысл, который мне довольно сложно будет высказать словами, но которые и есть, по-моему, моя — как вы это назвали? — моя магистральная линия.

Но он приходит и уходит, прячется, теряется и появляется снова — совсем как ручей, который встретился вам на прогулке в лесу. Иногда вы его видите, он блеснет и снова исчезнет. И я так злюсь, когда он исчезает. (*Тут Боуи принимается говорить как*

будто издалека, задумчиво, словно он вслух говорит сам с собой.) И мне стоило бы этому радоваться, потому что это так естественно — и все же, когда он исчезает, и я думаю, что он иссяк, это ужасно разочаровывает. Я снова и снова чувствую, что (*В зале появляется Коко, Боуи соглашается поговорить еще пятьдесять минут.*), что… вернись, вернись. (*Делает жесты, как будто хочет что-то выхватить из воздуха.*)

— Ручей исчезает…

— Да, я довольно часто испытываю это чувство, что — и я знаю, что это высказывание принадлежит кому-то другому, — что худшая шутка, которую может сыграть с тобой Господь, это сделать тебя художником, но художником посредственным. И такое бывает, ты такое испытываешь. И ты становишься таким жалким, и печальным, и (*Понижая голос, как будто выдавливая из себя это слово.*) и воинственным. И Бог мой, каким воинственным я становлюсь.

— Но разве с вашей привилегированной позиции вы не можете позволить себе покаяться напоказ?

— (*Искренне изумившись.*) Вы правда так считаете?

— Нет, конечно, нет. Но вас точно так же могут обуревать сомнения в себе, как и любого другого, вот в чем был вопрос.

— На самом деле самая большая проблема заключается в переживаниях о том, почему мне кажется, что мое творчество должно иметь значение для кого-либо. И я убеждаюсь в этом снова и снова — что мой вклад недостаточен.

— Ну, эту проблему вы придумали сами.

— О, вполне. Эта неудовлетворенность — трудности, через которые во все времена проходили писатели. Ничего нового на самом деле, похоже, это неотъемлемая часть сочинительства.

— Может быть, в вашей неуверенности и сомнениях в себе на самом деле и заключается ваша революционность?

— Похоже на то. Похоже, это моя главная тема. Неуверенность? Да, если и есть то, в чем мой вклад несомненен, так это здоровый шмат неуверенности. Как к нему ни относись.

— Но опять же творческая самоуверенность может оказаться скучновата — как многие сказали бы о Дилане с тех пор как он «обрел» Бога.

— Хотя я должен сказать, что вижу и совершенно точно

понимаю, как это произошло.

— Говоря о других людях, обладающих силой веры в свое предназначение, которое вы так хотите обрести в себе, есть ли у вас конкретные примеры? Мы не обязательно говорим о стиле жизни.

— Нет, я прекрасно понимаю, что вы имеете в виду. Нет, думаю, я вполне счастлив с теми проблемами, что существуют в моем собственном жизненном укладе. Я получаю огромное удовольствие от обычного течения жизни, и так уже несколько лет, хотя, должен признать, было время, когда мой образ существования выходил за все рамки того, чему добровольно может подвергнуть себя человек. Но прямо сейчас это просто кайф, огромное удовольствие. Расти вместе с сыном — одна из самых больших радостей в моей жизни.

А на творческом уровне — нет, нет (*Решительно.*), я вполне доволен моей сочинительской ролью. Я бы больше переживал, не будь у меня всех этих сомнений и проблем. Я бы испугался такого самодовольства.

— А разве вас не беспокоят определенные проблемы, связанные с медиа? Например, альбом «Scary Monsters» был закончен несколько месяцев назад, но до сих пор не выпущен. Разве вас не раздражает такой недостаток незамедлительности в общении с вашим слушателем?

— О да, боже. Вот такие вещи просто ужасны. И конечно же, у меня накопилась целая очередь всего, что я хочу записать, и, думаю, я примусь за дело после Рождества. Но мне кажется, что такая задержка тормозит меня прежде всего с точки зрения личного удовлетворения, потому что я не могу избавиться от материала, убрать его с дороги, чтобы заняться чем-то новым. Что же касается самих песен, не думаю, что они написаны для какого-то заданного временного промежутка. Лично для меня не так уж и важно, выпущены они два года назад или выйдут два года спустя. Думаю, что это такие музыкальные произведения, которые я мог бы слушать в любое время. Но сегодня, когда я записываю что-то, мне приходится иметь это в виду: захочу ли я слушать это снова через несколько лет. Я стараюсь сочинять не так одномоментно, как раньше. Было время, когда меня очень занимало сочинять песни, у которых был очень определенный ракурс: так, весь альбом «Diamond Dogs» предстает сегодня совсем в другом свете. У него до сих пор есть это качество, и очень сильное, но в то время и несколько лет спустя казалось, что он накрепко принадлежит именно тому периоду. У меня была фишка

стараться каждый год писать об этом годе, но сейчас, мне кажется, я немного расслабился. (*У подножья сцены появляется Коко, показывая на часы.*) У вас есть последний вопрос?

— Не хотите ли передать что-нибудь друзьям на родине?
— Боже, даже не смейте.

— Шучу.

Я останавливаю запись, и Боуи и я просыпаемся, словно после глубокого транса. Он просит разрешения взглянуть на мои обширные, но так и не нашедшие применения записи.

«Да это же, блин, целая научная работа!» — восклицает он.

«Ну, а что вы ожидали».

«Не думаете ли вы, что и мне самому положено готовиться так же?»

«Конечно, — отвечаю я. — Но так ведь никогда не бывает, не правда ли?»

«На самом деле жаль. Должен признать, что совсем не ждал этого, но оказался приятно удивлен тем, как все прошло».

К театру за ним прибывает неизбежный лимузин и довольно нелепым образом стремительно разгоняется от пустого тротуара.

Дэвид Боуи — умный, ясно мыслящий и очаровательный человек, который все еще пишет сам себе письма, запечатывая их в бутылки. Это предельно личный процесс, который по понятным причинам Боуи предлагает на общественное обозрение. Что бы он там ни чувствовал и ни думал, Боуи делал много хорошего и плохого. Он также гораздо больше всего делает просто так, чем он когда-либо признает. Сам того, я уверен, не подозревая, но Боуи просто источает одиночество, оно обволакивает его холодной пеленой.

Но в нем есть своя страсть, и, конечно, совсем не случайно, что на альбоме «Scary Monsters» он поет «Kingdom Come» Тома Верлена с таким нескрываемым чувством:

> Что ж, буду крушить эти камни, пока не настанет царство,
> Валить эти снопы, пока не настанет царство,
> Да, я буду крушить эти камни, пока не настанет царство,
> Это цена, которую я должен заплатить, пока не настанет царство.

Такова одинаково несчастная и счастливая судьба

творческого человека и таков типично рефлексивный автопортрет Дэвида Боуи как художника в не такой уже и юности. Вы вольны взять из них все что захотите.

Интервью для Face

Дэвид Томас. Май 1983 года, «The Face» (Великобритания)

К 1983 году Дэвид Боуи уже достаточно долго пробыл в поп-музыке, чтобы у него брали интервью люди, которые преклонялись перед ним в детстве. Дэвид Томас из культового британского журнала «The Face» был одним из таких людей («он был моим кумиром»). Интересно заметить, что 83-й был годом, когда многие его прежние поклонники впервые в нем разочаровались. С якобы 17,5-миллионной сделкой с американской EMI Боуи обратился к более уличной музыке, услаждающей толпы и прежде для него немыслимой. Или, словами самого Боуи в этом интервью: «Я счастлив, что в это время вдруг оказался занят… штампами». Это, несомненно, сработало: вышедший в том году альбом «Let's Dance» вывел его из средней лиги в мировые звезды.

И хотя Боуи греб деньги лопатой и потерял связь со своей музой, связи с реальностью он не терял. Когда Томас спрашивает его, какое преступление кажется ему наиболее оскорбительным, его ответ мог прозвучать и из уст группы «The Clash».

Пояснения к некоторым отсылкам в тексте: в «Kooks», хвалебной песне Боуи собственному сыну (известному как Зоуи, Джо или Дункан) с альбома «Hunky Dory», рассказчик обещает сжечь домашнюю работу своего ребенка, если та будет его расстраивать; Джордж Андервуд — одноклассник Боуи, драке с которым он обязан разным размером своих зрачков.

Дождливым мартовским утром Дэвид Боуи возвращается под свет софитов. Отель «Claridges» становится его базой для интервью и пресс-конференций, на которых он объявляет даты британских концертов, но похоже, что в отеле он не живет. Таксисты сообщат вам, что у него до сих пор есть дом в Челси. Боуи слегка загорел, только что вернулся со съемок клипа «Let's Dance» в Австралии. На пресс-конференции он признается, что провел прошедший год в Австралии и Океании. «Теперь я могу позволить себе жизнь путешественника, — лучезарно улыбается он, — не таская за собой багаж рок-н-ролла». Костюм «Armani»

сидит на нем как влитой, он пышет здоровьем и в целом совсем уже не похож на бледную, изможденную фигуру из прошлого, так что вполне можно верить его заявлениям, что он каждое утро встает в половину седьмого и отправляется спать в десять. В этом году у него выходят два новых фильма — «Голод» и «Счастливого рождества, мистер Лоуренс» — и альбом, одним из продюсеров которого стал Найл Роджерс из группы «Chic», а в этом месяце во Франкфурте стартует мировой тур, так что новообретенная энергия ему еще понадобится. А вот за продажи билетов ему переживать не нужно — 100 тысяч мест на лондонские концерты кончились в первый же день продаж. Деньги тоже не проблема — за одно выступление этим летом в Калифорнии, продюсером которого выступает основатель «Apple» Стив Возняк, где Боуи выступит хедлайнером после Стиви Никс и Джона Кугара, он получит, если верить слухам, больше миллиона долларов. Дэвид Томас встретился с Боуи через несколько дней после пресс-конференции. На лице Боуи, докладывает он, до сих пор ни единой морщинки, хотя черты стали резче с возрастом (сейчас ему 36). Он провел интервью в отличном настроении, и единственное, в чем его можно упрекнуть, — это неодолимая тяга к сигаретам «Мальборо». Как и у всех хороших актеров, замечает Томас, у Боуи очень привлекательный голос, хочется соглашаться с ним, что бы он ни говорил. Они разговаривал час, и Боуи был готов рассказать очень многое…

Дэвид Томас: Я очень впечатлен тем, как вы провели пресс-конференцию. Они всегда напоминали мне травлю медведя — а вы ими наслаждаетесь?

Дэвид Боуи: Это очень необычный опыт. Я вовсе не наслаждаюсь ситуацией, но (*Улыбается.*) мне просто хотелось продемонстрировать EMI, что я готов к совместной работе. Мы… друг для друга внове.

— Можно ли сказать, что разрыв с RCA стал последней точкой в долгом затянувшемся прощании с прошлым?

— Дело было только в том, что у нас не получалось сотрудничать под конец контракта. Мы пробыли вместе десять лет, совсем чуть-чуть больше, чем нужно. И кадры в RCA сменялись с такой скоростью, что делало невозможным любое… Не было никакого постоянства.

— Сейчас, как мне кажется, время как раз подоспело для того, что вы делаете. В особенности в Америке, где подражавшая вам молодежь, как это ни иронично, открыла вам дорогу…

— Именно, ровно это и случилось. К сожалению, я теперь оставил синтезаторы, так что, боюсь, мне самому придется искать себе новые пути.

— Вернемся немного назад: впервые я услышал о вас, когда мне было тринадцать — мне было ровно 13 лет, когда появился Зигги…

— Ай! (*Смеется.*).

— … и я помню, как вы играли «Starman» в программе «Top of the Pops», а я смотрел и думал, что передо мной что-то совершенно новое. Вы представляли себе эффект, который все это производило?

— Тогда меня все это ужасно восхищало. Группа и я — впрочем, группа против своей воли, — но я осознавал, насколько необычно все это выглядит со стороны. И я был взволнован и рад этому, потому что думал: «Это правда новое». Как будто на том, чтобы быть «новым», весь свет сошелся. Что же, когда ты только входишь в рок-н-ролл, тебе больше ничего и не нужно.

— Но почему все это случилось именно тогда? У вас же уже вышел «Space Oddity», да и многие годы до этого вы выступали как Дэвид Джонс, и тут — ба-бах! Почему именно тогда?

— Думаю, потому что я полностью переизобретал английский рок. Я был настолько решительно другим, кардинально отличающимся от всего, что тогда происходило: джинсовых костюмов, общей расслабленности, самое радикальное, что было, — наверное, хеви-металл.

— Были «T-Rex»…

— Но опять же я и Марк, мы… Таких, как мы, было достаточно. Мне самому очень повезло оказать свое влияние до многих других. Но были, конечно, и «Roxy», и прочие, и все мы выступали на тех же площадках, прекрасно зная друг о друге и понимая, что мы пытаемся добиться примерно одного и того же, и все это был возврат к рок-музыке художественных школ: просто смести все старое и быть против всего, что уже было раньше.

— Забавно, что сейчас вы при этом призываете к главенствованию смысла над образом…

— Да.

— Но вам и Брайану Ферри в первую очередь можно предъявить именно такую пустую художественность.

— (*Смеется.*) И, возможно, не впервой. Да, меня, конечно, по-своему расстраивает, что все привнесенные мною перемены рассматриваются как художества, вот в таком неприятном смысле, — как группа «Artful Dodger» и ей подобные.

— Может, это происходит от того, что ваши подражатели копируют только внешнее.

— Для меня вопрос, скорее, в том, что оказывается в том последнем, что радовало меня как сочинителя, совсем уже не осталось пороха. Я не… Даже как художника меня всегда шатало от одного стиля к другому: то я решу сменить масло на акрил, то вдруг захочу рисовать только миниатюрные акварельки. Я никогда ни во что не погружался так глубоко, чтобы это стало делом всей моей жизни. Никогда не был такого рода художником. С музыкой, с роком, то же самое, меня всегда воодушевляло, что как художник ты можешь обратиться ко всему, выбрать любой стиль. Когда владеешь инструментами, то все формы существования искусства оказываются для тебя в итоге равны.

— На пресс-конференции вы говорили о трудностях того периода, что у вас было очень невысокое представление о самом себе, что ваша самооценка была чудовищно низкой. Что вы имели в виду?

— На самом деле, если подумать, мое мнение о себе самом в то время было не таким уж и низким. Полагаю, наоборот, слишком завышенным. Я обнаружил себя в такой ситуации, когда что бы я ни делал и ни говорил о своей собственной жизни, это было полной околесицей, не имеющей никакого отношения к реальности. И я сам был в этом виноват, потому что я спрятался, как в коконе, замкнулся в этой лос-анджелесской сцене, и сейчас, зная себя, я страшно изумлен, что позволил этому случиться.

— Помню, что читал интервью с вами, и из них казалось, что нет никакой связи между вашим внутренним «я» и словами, что вы в тот момент произносили.

— Да. То есть как художник я просто подхватывал то, что и так было в воздухе, и записывал это. А впоследствии я, совершенно обдолбанный, принимался строить вокруг этого какие-то концепции, а это абсолютная ошибка для художника, концептуализировать свою работу. У меня не было к этому способностей… Что же, мыслитель из меня совершенно путаный.

— Чарльз Шейар Мюррей однажды заметил: интересно, если снять с Дэвида Боуи всех его персонажей, будет ли под всеми

ними скрыт реальный Дэвид Боуи — или нет?

— Верно, и меня это как-то стало очень беспокоить. Именно поэтому я вытащил себя назад, в Европу.

— Одна вещь всегда меня занимала… когда вы оглядываетесь на свои прежние фотографии, на обложки старых альбомов, о чем вы думаете, когда смотрите, например, на «Pin Ups»? Что вы скажете о человеке, который глядит с них на вас?

— *(Смеется.)* Я думаю: «Бог ты мой, как тебе живется-то с такой внешностью!» Думаю, что с визуальной стороны все это было страшно весело. Такой дадаизм практически. Все казалось настолько нереальным. Я действительно всем этим очень горжусь. Но все это прошло совсем и навсегда. Сейчас я даже не чувствую своей со всем этим связи. Оно больше никак ко мне не относится. Я не могу воскресить в памяти весь тот восторг, который я тогда от этого испытывал. Я даже не могу понять, как мне удавалось быть таким восторженным. Просто удивительно. Думаю, чтобы сохранить себя как личность, я был вынужден научиться относиться к этому времени с отстранением и бесстрастием.

— Я опять же заметил на пресс-конференции, что единственным, на что вы не ответили, был вопрос о туре 76-го года и вашем заявлении, что Британия созрела для гражданской войны. А затем был нацистский салют с заднего сиденья «Мерседеса» и много что еще. Оглядываясь назад, вспоминая «Melody Maker», что вы скажете о человеке, который говорил все эти слова? Согласны ли вы с ними? Верили ли в них?

— У меня как будто была антенна. То есть, у меня была антенна, и до сих пор, думаю, есть, и настроена она на тревоги времени, на цайтгайст. Думаю, «цайтгаст» — верное слово. Где бы я ни находился, я очень чувствую время. И тогда все это было в воздухе. Вся эта нацистская муть всего лишь предшествовала реальному рождению в Англии Национального фронта, а я просто это почувствовал. Я понятия не имел, что в Англии тогда происходило, меня там несколько лет не было. Я просто это почувствовал, и, поскольку, как я и говорил, я был тогда запутан и сломлен, для меня это как-то совпало с моими представлениями о мифологической Артурианской Британии, которой я тогда был очень увлечен, об английскости всего английского, вот это все. Дело было, скорее, в мифологии, чем в возвращении или создании такой жуткой вещи, как новая нацистская партия. Потому сейчас я оглядываюсь назад и думаю: «Какая ужасная безответственность». Но я не был в состоянии за

себя отвечать. Я был самым безответственным человеком, которого мог бы себе представить.

— Вы когда-нибудь проходили терапию, лечились у психиатра? Кажется, что в какой-то момент своей жизни вы стали за себя отвечать.

— (*Боуи кивает, соглашаясь с последним утверждением*.) Нет, должен сказать, что я всегда с большой опаской относился к терапии. Решение пришло от нескольких моих друзей, посоветовавших мне уехать из Штатов. То есть через тур 76-го года я прошел вслепую. Должен признаться, я совсем ничего не помню.

— Эти концерты казались как будто чужими.

— У меня правда не было никаких чувств. Я был почти зомби в этом туре. А затем я просто спрятался в Берлине, в своей берлинской квартире.

— Были у вас там друзья?

— Да, самой главной была моя персональная помощница Коко Шваб. Она просто устроила мне настоящий нагоняй. Все практически сводилось к: «А ну давай! Возьми себя в руки!» (*Смеется.*) Так оно действительно и было, и это работало. И я тоже работал, как мог, я решительно был настроен поправиться.

— Разве у вас не было сердечного приступа на сцене?

— Нет, никогда. Это звучит прекрасно, но это неправда. Очень романтично, но у меня совершенно здоровое сердце.

— А затем на альбомах «Low» и «Heroes» история развивалась от чудовищной пессимистичности «Low» к осознанию того, что у всего этого может быть какая-то цель или надежда.

— Да, и этот сюжет продолжается в том, что я делаю сейчас.

— Это было очевидно к туру 78-го — потрясающая разница между вами тогда и в 1976-м. Это было открытое шоу.

— Я к тому времени уже разобрался сам с собой. Я чувствовал, что мне удалось взять над ситуацией верх. И с тех пор у меня было еще несколько лет, чтобы отдохнуть и решить, хочу ли я продолжать заниматься музыкой вообще, в какой бы то ни было форме.

— Вы себя считаете «музыкантом», в смысле парнем, который берет гитару, чтобы играть для собственного удовольствия?

— Я был им на этом последнем альбоме. Впервые за очень долгое время я снова оказался в этой роли, когда я действительно сел за пианино и принялся писать песни. Полагаю, я больше сочинитель, чем музыкант.

— На своей пресс-конференции вы обмолвились о возвращении к «полезной» музыке. Что имеется в виду под «полезной»? Вот я, например, знаю, что мне дают Ван Моррисон, Отис Реддинг, им подобные…

— Именно оно. Вот это чувство. Это опыт, который должен приободрять нас эмоционально, а не тревожный опыт, в воспроизведении которого я так преуспел. Но прямо сейчас я не получаю удовлетворения от всех этих тревожных переживаний. Кругом масса всего тревожного, что можно пережить, без того чтобы творить и создавать все эти тревожные переживания. Мне нужно писать песни, в которых все изложено очень доступно, начистоту, в которых речь идет о самых насущных проблемах, обращенных непосредственно к слушателю.

— В конце концов, это только любовь, и жизнь, и смерть.

— Да. Банально, как оно и есть. Но я рад сейчас заниматься вот такими банальными вещами. В банальностях немало правды. Они берут свое начало в непреходящей истине.

— Вы не чувствуете себя более укорененным, более готовым принимать основные правила? Потому что по вашим ранним альбомам ничего такого не скажешь.

— Нет. Совершенно. В том-то и дело было, чтобы нарушить каждое правило. Обнаружить, что происходит, когда ты нарушаешь правила. А происходит вот что: ты создаешь ситуацию хаоса. Музыкально нарушать правила может быть очень интересно, но сейчас, думаю, поп-музыка уже перестала быть просто музыкой.

— Она, кажется, проходит сейчас через довольно манерный период.

— Да.

— Меня беспокоит, что во все времена самым ценным в поп-музыке считалась ее сущность (*ДБ выражает горячее согласие.*), будь это Сэм Кук, или Отис, или Пит Тауншенд, или кто бы там ни был. А теперь это сплошные прически.

— Она совершенно точно проходит сейчас через довольно дурацкий период, но не думаю, что это надолго. Опять же я могу говорить только сам для себя, а для меня самое важное —

возможность сочинять свои песни и находить в них спасение.

— Кому вы поете в «Let's Dance»?

— Это воображаемый человек, честное слово… Хотел бы я кого-нибудь назвать… Думаю, прямо сейчас, поскольку в моей жизни нет постоянного спутника, или большой любви, или чего-то такого, мое единственное большое чувство, привязанность, с которой я живу — это мой сын. Наверное, его можно назвать ключевой причиной, по которой я пишу о таких личных отношениях.

— Сколько ему сейчас?

— 12, и он вступает в весьма удивительный возраст.

— Вы все еще поете ему «Kooks»?

— О да, он ее слышал. Раньше он слушал ее и просто считал симпатичной песенкой, но теперь он играет мне ее, когда я заставляю его делать домашнюю работу. (*Хохочет.*) Он говорит: «Минуточку, пап. Помнишь, ты это написал?» Наверное, ему кажется это милым и смешным. Мы невероятно любим друг друга. Я думаю, это очень важно. И это он сподвиг меня на то, чтобы захотеть думать о будущем.

— Вы путешествуете вместе, но вы, похоже, очень стараетесь держать его подальше от всякой публичности.

— Абсолютно.

— Это вообще считается очень непросто — расти ребенком знаменитости.

— Так и есть, да, так и есть. Он на самом деле совсем не соприкасается с музыкой. Большую часть времени он растет в Швейцарии, и мой образ жизни так устроен, что я сам редко с ней соприкасаюсь, так что в последние пять-шесть лет он так же немного все это наблюдал, как и я. Что мы много делаем вместе, так это путешествуем. Мы невероятно много с ним путешествовали, что пошло ему на пользу.

— Это наверняка позволяет вам прятаться подальше от ситуаций, в которых вы — Дэвид Боуи, суперзвезда.

— О, совершенно. Со мной такого просто не бывает. Я уже долгие годы ею не был. На меня все это по-настоящему наваливается только тогда, когда я делаю нечто публичное, вроде «Человека-слона» или чего-то такого. Даже все мои записи создаются в очень расслабленной, «настоящей» атмосфере.

— Ваш сын напоминает вам вас в детстве?

— Да, очень даже. Разве что он не так застенчив, как я. Он гораздо более компанейский, чем я когда-либо был.

— Когда вы были ребенком, представляли ли вы себе, что лежит впереди? Были ли у вас заветные мечты, понимание, что вы отличаетесь от своих друзей, или какое-то иное предчувствие будущего?

— У меня было самое настоящее предчувствие. Примерно с тех же лет, что мой сын сейчас, я точно знал, что меня ждет, что я стану великим. Я еще не очень понимал, кем. В то время я думал, что стану великим художником, но это изменилось, когда я был подростком.

— А что ваши друзья об этом думали?

— Я никому не говорил. Я никогда никому не говорил, что стану великим. Во всем моем классе в школе только один человек, казалось мне, будет кем-то еще большим, чем я. (*Смеется.*) Его звали Джордж Андервуд, и я правда думаю, что он более велик, просто он не признан таковым. Но я действительно считал, что передо мной лежит такая цель — добиться чего-то важного и как-то заявить о себе.

— А ваши родители понимали, к чему вы стремитесь?

— Да, ну я только позже с ними об этом поговорил. Не когда мне было 12 или около того. Казалось даже немного неправильным так считать. Я ни с кем не был слишком откровенен.

— Стали ли вы откровеннее?

— Намного.

— И с кем вы говорите? Есть ли у вас близкие друзья?

— Да, у меня есть свой круг друзей, которые опять же далеки от моих занятий, в основном это писатели и художники.

— Так что выставка гравюр в Германии, в которой вас пригласили участвовать, — не занимает ли она ваши мысли даже больше, чем предстоящие концерты?

— Нет, я думаю, что восторг этот временный. Я никогда раньше не выставлял открыто мои картины или другие художественные работы. Думаю, я просто очень счастлив, что меня пригласили участвовать. Сейчас есть много замечательных художников, но с гравюрами на самом деле работают немногие.

— Разве вы не рисовали для афиш своих туров?

— Да, был один портрет Мисимы, который я рисовал. Или Игги Попа? Игги попросил у меня разрешения использовать его портрет, который я нарисовал, для обложки его книги, но, кроме этих двух, я ничего не могу вспомнить.

— Вы до сих пор возите с собой передвижную библиотеку?

— Откуда вы об этом знаете?

— Потому что когда я был подростком, я прочитал, наверное, все, что когда-либо было написано о Дэвиде Боуи.

— Бог ты мой. Знаете, я взял — это очень смешная история, — когда я отправился к Нику Роугу в Нью-Мексико обсуждать фильм («Человек, который упал на Землю»), я взял с собой сотни, сотни книг. Это одна из тех историй, в которой я выгляжу (*Хихикает.*) … довольно дурацки. Я хотел найти книгу для Ника, чтобы сослаться на алхимию, что-то такое. И у меня были такие шкафчики — вы совершенно правы, это была передвижная библиотека — но на вид они были как ящики для усилителей, и я рылся во всех этих книгах, и книги покрыли весь пол, горы и горы книг. А Ник сидел там, смотрел на это, а потом сказал: «Твоя самая большая проблема, Дэвид, что ты недостаточно читаешь». И мне только месяцы спустя пришло в голову, что это смешно! Я был такой сумасшедший фанатик, что правда подумал, что он всерьез. И я так расстроился и все думал: «Что бы мне еще прочитать?» Мне в то время и в голову не пришло, что это была шутка. Я больше не путешествую с этими книгами. Но должен добавить, что благодаря тому периоду у меня собралась отличная библиотека.

— Возможно, это своеобразная попытка возместить, что вы рано ушли из школы и никогда не учились в колледже.

— Да, то есть я все время занимался самообразованием, иногда совсем не в тех областях, где нужно. Я до сих пор запойный читатель. Я читаю всегда. Не бывает такого, чтобы я был без книги. Я всегда предпочту компанию хорошей книги телевизионной программе — разве что программа эта действительно хороша.

— Вы смотрели недавнюю передачу с Ником Роугом?

— Я ее записал. Она хороша?

— Да. Я был в не очень подходящем для нее настроении, на меня как раз внезапно навалилось и не отпускало несколько

месяцев очень острое осознание собственной смертности, и в таком состоянии увидеть передачу с Ником Роугом было как… Вот мы с вами говорили о банальностях. Он настолько непосредственно с ними обращается. Он как будто полностью затягивает тебя, и некуда деться.

— Именно. У него невероятная алхимия в фильмах. Ты после съемок с ним выжатый как лимон. Он старый колдун. Но я бы поработал с ним снова, когда бы он ни позвал. Я к нему готов. Это… ох… (*Смеется.*) … нет, возможно я не очень-то еще готов к нему, но я точно более готов, чем был тогда.

— Что вы сейчас читаете?

— О Господи… «Достать звезду» Энгуса Уилсона. Что я еще недавно прочитал? Книгу Теру, «Берег Москитов», и что-то было еще… «Роза Тибета», кто автор не помню.

— Вы читаете две или три книги…

— … Одновременно? Ага. И все они лежат где-то, открытые.

— Ваш новый фильм, «Счастливого Рождества, мистер Лоуренс». Я лично предвкушаю его гораздо больше, чем «Голод».

— И я тоже, и вполне справедливо, потому что «Счастливого Рождества, мистер Лоуренс» фильм гораздо лучший.

— И вам не пришлось играть в нем чудилу, или Человека-слона, или посланца из космоса — просто самого обычного человека. Насколько вы уверены в своих способностях воплощать персонажа, который никаким образом не…

— Я очень доволен тем, как я сыграл. Да, эта роль сама по себе очень хороша. Просто грандиозна. И благодаря ей я стал с большим воодушевлением относиться к моим актерским способностям, задумываться о том, не хочу ли я заниматься этим всерьез. Раньше меня больше притягивала мечта о режиссуре. Актерство по большей части кажется мне занятием довольно скучным. Возможно потому, что я совсем не уверен, что я так уж в этом хорош. Как настоящий Козерог, я никогда не тянусь делать то, в чем я не идеален. Я предпочту удалиться и тренироваться, пока не смогу сказать: «О да, это я умею». Всем Козерогам это присуще.

— Другая черта Козерога, конечно же — это способность к труду и выживанию, то есть неважно, как сильно тебя клинит, но ты со всем справишься.

— Да. Вы Козерог?

— Да.

— Ах да… И стеснительность — еще одно, что определяет всех знакомых мне Козерогов. Думаю, они просто все ужасно застенчивые люди. В любой социальной ситуации я всегда теряюсь. Ненавижу вечеринки, поскольку неизменно чувствую себя не в своей тарелке. Никогда не знаю, о чем разговаривать. Просто типа ошиваюсь где-то с краю. Моим спасением раньше было полностью обдолбаться.

— Но тогда люди видят ваши фотографии с вечеринок и думают…

— Что я всю свою жизнь только этим и занимаюсь. Так оно и есть.

— Как устроена ваша жизнь в Швейцарии? Как проходит ваше утро?

— Было так странно об этом рассказывать недавно, но меня спросили. Я действительно встаю в 6.30 утра.

— Похоже, вам мало кто поверил.

— Знаю, знаю, но я правда встаю в 6.30. Забавно, впрочем, что в этой поездке я поднимаюсь в три часа, блин, утра. Я просто не могу заставить себя уснуть, когда надо. Все это прошло. К пяти часам вечера я выдыхаюсь. Не считая одного вечера, не могу выстоять позже девяти… Я встаю примерно в 6.30 и обычно отправляюсь на прогулку. Вокруг моего дома лес. А затем почти все утро я пишу. Либо просто заметки либо, ну, я давно задумывался об идее музыкального сценического представления, которое не было бы рок-концертом.

— Это ваша давняя мечта — помнится, вы хотели делать мюзикл по книге «1984».

— Да, именно, так вот теперь я до этого дорвался, и получается вполне неплохо. Я каждый день пишу огромное количество писем друзьям с разных концов света и занимаюсь подобными делами. И поскольку дома я чаще всего оказываюсь в лыжный сезон, немалую часть дня я провожу, катаясь на лыжах. Это когда я не снимаюсь в фильмах, не записываю альбомов, ничего такого. И так день за днем, не думаю, что бывают дни, как две капли воды похожие друг на друга.

— Вы из тех, кто трясется над своими сокровищами? Если бы я был Роем Пламли[44] и спросил бы вас, какие пластинки вы взяли бы на необитаемый остров, что бы взяли?

— Мою библиотеку. (*Смеется.*) Думаю, ничего больше и не надо. Я ненасытен, когда дело касается книг. Для меня они самое

главное. Чтение — это мой вид отдыха.

— Прошедшие несколько лет ознаменовались для вас еще одной важной переменой — вы взяли собственные дела в свои руки. Каково это было, проснуться в конце эпохи «Mainman» и обнаружить, что в тумбочке пусто?

— Ну да. То есть это довольно сильно выбило меня из колеи. Но сейчас я вполне привел свои дела в порядок, так что я самым благодатным образом при деньгах.

— Ситуация с вашей песней «Let's Dance» немного напоминает положение, в котором оказались «роллинги» с песней «Some Girls». EMI, очевидно, мечтает, чтобы она позволила вам триумфально вернуться на американский рынок, как случилось у «Rolling Stones» с «Some Girls».

— Именно. То, как они со мной носятся, мне совершенно внове. То есть со мной уже много лет никто не вел себя подобным образом.

— Это как-то связано с невероятно огромными суммами денег, которые, по слухам…

— Пусть слухами они и останутся!

— Предполагаю, вы не скажете, сколько получили на самом деле.

— О Боже, нет!

— А как продаются ваши старые записи? Возвращаются ли к ним ваши слушатели, чтобы наверстать то, что не смогли понять, когда те только вышли?

— Нет, такое со мной случается нечасто. Хотя вот тут на днях я встретил парочку своих фанатов. Я отправился по каким-то делам в EMI и там повстречал их. И у них была пластинка «Diamond Dogs», и они услышали ее впервые. Им было лет по пятнадцать или шестнадцать, вроде того. И мне это показалось просто восхитительным. Я только задумался, а как им… думаю, им просто придется… как-то встроить это в наше время. Но я не знаю, как им музыка. Звучит ли она современно?

— Ну, эти альбомы в огромной мере были продуктом своего времени.

— Именно так, в них нет долговечности. Они не классические высказывания, которые сохранятся в веках. Они как полароидные снимки. По ним действительно можно изучать прошедшее

десятилетие.

— Да, я вспоминаю, как все мы раньше бежали, покупали их в первый же день выхода, в следующие полгода заслушивали их до дыр и затем…

— … И на этом все. Именно так. Так они и работали. Они были очень сиюминутными.

— В то время как «Let's Dance» кажется мне гораздо менее сиюминутной вещью. Чем больше я ее слушаю, тем больше в ней открывается смысла.

— Именно такого качества я хочу добиться от своей музыки в этот период моей жизни. Я хочу создавать что-то значимое в более международной, универсальной области.

— То же самое касается новой версии «Cat People». У оригинальной записи был такой стандартный звук, в стиле Мородера[45], который с ходу давал тебе по мозгам. А когда я впервые услышал новый вариант, то подумал: «Запорол хорошую песню». Но потом я послушал ее еще три или четыре раза, и все сложилось.

— Да, я убрал инструменты. Они не играют неотъемлемо важной роли для музыки на этом альбоме. Тут все, скорее, сводится к простой основе, чтобы положить на нее мелодии и тексты. Они не оказывают никакого волшебного влияния на тексты, не создают для них особой атмосферы, просто аккорды берутся правильно, вот и все.

— Как насчет группы, с которой вы сейчас играете?

— Со мной Стиви Рей Вон на гитаре. Вернулся Карлос Аломар, с которым я работал прежде. Мне нравится работать с Карлосом. Причина, очевидно, в том, что он знает мои песни, а когда кто-то из твоей группы знает все, это намного проще. Он знает каждую аранжировку.

— Немного грустно, что ушла вся старая ритм-секция.

— Что, Джордж (Мюррей) и Дэннис (Дэвис)? Ну, Джордж сейчас постоянно живет в Лос-Анджелесе и, похоже, больше не хочет быть связан с музыкой. Что же насчет Дэвиса, он — поскольку я не могу обеспечить его работой, я не могу от него ожидать, что он пять лет будет слоняться без дела, — ушел к Стиви Вандеру. Он сыграл не меньше половины треков на последних двух-трех альбомах Вандера, и все концерты тоже играет он.

— Рассказывали, что перед тем как записать «Let's Dance», вы принесли и слушали в студии целые стопки старых записей «Stax»[46].

— Нет, на самом деле перед созданием «Let's Dance» я слушал намного более старые вещи. И в студию я ничего не приносил. Я лучше воспринимаю музыку, когда занят чем-то другим. Когда я снимаюсь в кино, вот тогда я слушаю музыку. Когда я сочиняю музыку сам, случается нечто ужасное. Я начинаю разбирать все, что слышу, я даже радио не могу слушать. Все, что я слышу по радио, я тут же разбираю на части, нахожу все влияния: откуда что пришло, как именно все это было записано в студии, на какую частоту были выставлены ударные. Это просто ужасно, понимаете, о чем я.

— Это проклятие профессионализма.

— Так оно и есть — такая тоска.

— Когда люди попадают в шоу-бизнес, они сначала слышат звук, и уже потом — музыку.

— Я это ненавижу, и мне стало очень трудно слушать музыку. Но когда отправляешься куда-нибудь далеко, на острова Тихого океана, ты думаешь: «Что же, какие записи мне с собой взять?» И я подумал — единственное, что я могу взять с собой, что я не буду разбирать по винтикам, будут вещи вроде «Rock'n'Roll Orchestra» Алана Фрида, Бадди Гай, Элмор Джеймс… пытаюсь припомнить все, что я взял… Альберт Кинг, Стэн Кентон, я очень много взял Стэна Кентона. Я выбрал их, потому что хотел слушать что-то, что мне не надоест. Что-то, что можно проигрывать снова и снова. Знаете, когда вы в джунглях, и ждете, когда выставят свет, и не можете ни читать, ни писать. И вот только эту музыку я действительно мог слушать больше, чем по четыре-пять раз. И когда я слушал ее, сидя на острове, я задумался: «Почему это так хорошо? Почему это можно играть на повторе и не такое ли я хочу делать?» Не знаю, удалось ли мне, но чувствую, что я на правильном пути.

— Но будет ли это отражено на сцене? Будет ли это обычное музыкальное шоу или в нем все же сохранится значительный элемент театральности?

— В нем есть значительный элемент театральности. Концерты иногда называют свиданиями, между… знаете, исполнителем и его аудиторией. Ключевое слово тут — «между». Я хочу, чтобы это больше напоминало полноценные отношения.

— Но ваш главный дар как раз всегда и был в том, чтобы, стоя на сцене и ничего особенного не делая, притягивать всех к себе? Вы всегда осознавали в себе эту способность к коммуникаци?

— Да, есть особый язык тела, который используется на сцене. Мне стоит поблагодарить Линдси Кэмпа за обучение. Это он показал мне, как сократить количество движений до самого необходимого, но чтобы каждое движение имело значение.

— Разве не странно смотреть в зал и видеть собственное прошлое: группки людей, одетых, как Зигги или как Изможденный Белый Герцог?

— Да. Я сейчас по крупицам собираю одежду для грядущего тура, и я нашел кое-что из прошлых костюмов, абсолютно то, что мне надо сегодня. Я не скажу, что это, но готов предположить, что если зрители перед концертом хорошенько пороются в своих гардеробах, они могут найти правильную вещь.

— Знакомо ли вам чувство соперничества с другими музыкантами или другими людьми?

— У меня раньше было очень сильное чувство соперничества с Миком (Джаггером) — мы с ним были почти как на ринге. Но это развеялось в последние годы, потому что мы осознали, думаю, что оба добились всего, что, как нам казалось, мы хотели.

— Когда вы в последний раз по-настоящему злились?

— (*Долгая пауза.*) Интересный вопрос… об RCA мы говорить не будем. Думаю, в последние несколько лет они были главной причиной моей ярости. Не могу вспомнить момент, когда я действительно был зол. Похоже, это еще одна эмоция, которую я всегда умел контролировать. Мне, наверное, и стоило бы почаще выпускать пар, но я этого не делаю. Я могу принять любое… Все кажется мне таким преходящим, что не может взволновать меня по-настоящему. Последним, на что я конкретно разозлился, была реакция RCA на альбом «Low». Я сначала впал в страшную ярость, а потом в депрессию на месяцы. То, как они обращались с этим альбомом, как на него реагировали, было просто ужасно. Это было омерзительно, потому что я понимал, насколько они не правы. Они, очевидно, потеряли всякие представления о том, что такое современная музыка, потому что это… Во всех смыслах, это было просто превосходное произведение. Это было просто круто.

— Вы все еще боитесь летать?

— Нет, последние лет пять я летаю постоянно.

— Как вы с этим справились?

— Это просто казалось таким своеобразным… такая глупость. Летать, например, гораздо безопаснее, чем водить машину, а я все время за рулем. Впервые я сел на самолет ради Игги Попа. Я никак иначе не мог попасть на его тур: кораблей не было, а подвести его я не мог. Вот ради этого я впервые после этих лет решился лететь — чтобы стать пианистом.

— И как прошел этот первый полет?

— Замечательно! Просто очень хорошо. Я с тех пор несколько раз побывал в кабине пилотов, и я уверен, что если бы все, кто боится летать, могли сидеть в кабине пилотов на посадке и взлете, им стало бы гораздо лучше, серьезно. Впрочем, пару раз я оказался в кабине, где были пилоты из Америки, и был просто в ужасе, что им доверили такую ответственность. Эти ковбои водят самолеты, словно диких лошадей объезжают. (*Изображая типичный техасский акцент.*) Они говорят: «Иисусе, ну и ночка у меня вчера была», и я думаю: «О боже!»

— И последний странный вопрос. Какое, по-вашему, самое страшное преступление на Земле? Какой грех кажется вам наиболее тяжким?

— (*Надолго задумывается.*) Видеть, как человек ограничивает свои возможности, работая на кого-то другого, и видеть, как это принимается как должное.

— Видеть, как принимаются унижения.

— Да, я правда считаю, что это преступление, и это происходит на наших глазах, и, возможно, главная причина большинства проблем в обществе.

На этом наша официальная беседа закончилась — не считая краткого обмена впечатлениями от «худшего полета в моей жизни» и сердечного прощания. Боуи известен — или был известен — тем, что говорил своим собеседникам то, что они хотят услышать, и льстил им, позволяя считать их предположения ближе к правде, чем они, возможно, были на самом деле. И за время нашего разговора он ни разу не высказал решительное несогласие с тем, что я говорил. Известно про него также, что все, что он говорит сейчас, может оказаться неправдой уже через минуту. По меньшей мере, он человек невероятного внешнего обаяния, по большей — он показался мне человеком, прошедшим через крайне плохие, опасные, странные времена и вышедшим из

них не то чтобы целым, но гораздо более мудрым. В те дни, когда он был моим кумиром, он, возможно, этого не стоил. Но я готов сказать, что сейчас он заслуживает восхищения.

Савойская проповедь

Чарльз Шейар Мюррей. 29 сентября 1984 года, газета «New Musical Express» (Великобритания)

Это интервью гораздо лучше альбома, который оно должно было продвигать. В сентябре 1984 года вслед за успешным, но бессмысленным альбомом «Let's Dance» Боуи выпустил «Tonight», невероятное попурри, в котором наряду с двумя новыми песнями Боуи были свалены в единую кучу каверы на чужие песни, без особого энтузиазма записанные дуэты и отрытые из мусорки песни, которые прежде были признаны недостойными места на альбомах. Это было настоящее творческое дно, бессмысленный продукт, на который ранее Боуи считался неспособным. Впечатление потерянности усиливалось оправданиями Боуи за выход пластинки. «Я просто хотел оставаться в форме» трудно считать лучшим творческим стимулом на свете.

Заход в эту двухполосную статью гордо объявлял, что это единственное официальное интервью Боуи во время визита в Великобританию. Легко предположить, что Боуи просто переживал, что его работа будет подвергнута слишком пристальному критическому разбору — что, впрочем, не помешало артисту унизиться до выпрашивания комплиментов у своего собеседника («Кстати, как вам альбом?»). Немаловажным также кажется, что его избранной аудиторией стал Чарльз Шейар Мюррей, журналист, известный своей восторженной предвзятостью ко всему, что бы Боуи ни делал, — как ехидно отметили тогда читатели газеты на странице писем в редакцию.

Мюррей выкрутился. В этой статье он описывает «Tonight» как альбом с «головокружительным разнообразием настроений и техник», который он «принял всем сердцем». Даже сам Боуи оказался честнее на свой счет, признав, что его музыка в последнее время «остепенилась». Впрочем, журналистская честность Мюррея все-таки сподвигла его ввернуть в текст сомнения в состоянии искусства Боуи (смотри комментарий о том, что Боуи, видимо,

заблуждается, воображая, что знает, что творит и в каком направлении двигается).

Мюррею также удается выудить из Боуи несколько интересных замечаний о том, как он сочиняет песни, о том, почему его произведениям не хватает исповедальности и политичности, о том, что он думает об институте религии и о стремительно меняющейся расовой ситуации в его родной стране на примере нового музыкального движения.

Неделя перед карнавалом[47]: Лондон задыхается, как выброшенная на берег рыба. Вся Стрэнд, куда ни глянь — только пыль, и пот, и тяжесть воздуха в предчувствии надвигающейся грозы, но фойе «Савоя» как будто переносит в другой мир от находящейся всего в двух минутах отсюда печки Трафальгарской площади. Прохладное, темное, отделанное мрамором, оно словно из галлюцинации, как будто мираж: сделай шаг, и почти ждешь, как оно исчезнет, оставив тебя на раскаленном асфальте.

Чайная комната с ее стрельчатыми сводами и обманными фресками на стенах поражает своей почти идеальной обособленностью. Кажется, что сколько ни бастуй на улицах шахтеры, даже если начнутся беспорядки и Мэгги Тэтчер объявит военное положение, тут никто ничего не заметит. Все разговоры ведутся с вежливой приглушенностью, как будто сами стены поглощают звуки, отфильтровывая и сглаживая все, что может грозить равновесию.

«Савой» — лучше только под водой.

В три часа дня у дверей останавливается голубой «Мерседес» и через фойе в чайную комнату стремительной и уверенной походкой проходит Дэвид Боуи — он направляется к столику, незаметно припрятанному почти под лестницей. Боуи всегда так ходит: со спокойной решительностью человека, уверенного в том, что он делает и куда в данный момент направляется. Так ли это на самом деле — совсем другой вопрос.

На нем — начиная снизу и двигаясь вверх — голубые ботинки, широкие черные штаны, проклепанный ремень, белая рубашка с паучье-черным рисунком Пикассо и цепочка с крестиком. Он слегка простужен — итог потного дня съемок в жарких пределах клуба «Wag» на улице Вордур, где на прошлой неделе записывалось гостевое шоу американского MTV.

Главные пункты повестки Боуи — выход «Blue Jean», его первого нового сингла в 84-м, крайне неординарного видеоклипа на песню, снятого молодым британским режиссером Джульеном

Темплом (который после фильма «Великое рок-н-ролльное надувательство», снятого для «Sex Pistols», считается главным по радикальным смыслам и образам в музыкальных видеоклипах), а также «Tonight», новый альбом с головокружительным разнообразием настроений и техник.

Боуи вооружается полной пачкой «Мальборо», полным кофейником кофе без кофеина и сэндвичем и устраивается поудобнее, чтобы объяснить, зачем после разнообразных усилий 1983-го, года, в который он выпустил свой бестселлер «Let's Dance», сыграл в двух полнометражных фильмах и объехал весь свет с мировым туром, он вообще решил выпускать альбом в новом году.

«Думаю, самое очевидное о новом альбоме, — начинает он, — что там вообще нет привычного для меня объема сочинительства. Я просто хотел держаться в форме, так сказать, и отправиться в студию — но из-за тура мне на самом деле не хватало новых вещей, написанных мною. Я не могу сочинять, когда я в туре, а после у меня не было достаточной подготовки, чтобы записать что-то, что мне самому показалось бы достойным, и я не хотел выпускать вещи, просто потому что они „сойдут", так что там есть две-три песни, которые показались мне хороши, а остальное…

Думаю, чего я на самом деле хотел, так это поработать с Игги, я так давно этого не делал. И Игги тоже хотел, чтобы мы что-то сделали вместе. Мы неуклонно направляемся, хочется верить, к тому, чтобы я записал его следующий альбом. Мы уже где-то с год об этом говорим, и мы его вернули из тура. Сейчас он не гастролирует и еще некоторое время не вернется к гастролям».

Злополучный Игги Поп — Джеймс Остерберг в обычной жизни — был одним из ранних кумиров Боуи. Его группа «Stooges» успела сказать последнее слово в почившем детройтском безумии, и страстное, демоническое поведение Попа на сцене стало одним из главных источников вдохновения для собственного персонажа Боуи, Зигги Стардаста. Когда его собственная карьера пошла на взлет, Боуи отыскал Игги, предложил ему контракт с «Mainman», его управляющей компанией в то время, а та, в свою очередь, подписала группе контракт с CBS, для которой Боуи микшировал альбом Игги «Raw Power».

Сотрудничество не сработало, но они оставались на связи, и в 1977 году объединились для оказавших огромное влияние на музыку альбомов «The Idiot» и «Lust For Life», на каждом из

которых продюсирование и мелодии Боуи сочетаются с надрывными текстами и голосом Игги.

Главный хит Боуи 1983 года, песня «China Girl», была взята с альбома «The Idiot», и теперь в «Tonight» вошли еще две песни того периода: заглавная композиция и дикая «Neighbourhood Threat», а также две новые совместные работы дуэта и еще одна песня из прошлого Игги, «Don't Look Down», написанная совместно с гитаристом Джеймсом Уильямсоном.

«Мне кажется, гастроли оказывают на него не лучшее влияние, особенно на то, как он пишет.

Он не писал ничего. У него всегда были невероятно верные фанаты, но этого правда недостаточно. Постоянная жизнь от одного концерта до другого заставила его чувствовать, будто он выпадает из времени, в особенности потому, что у него больше не оставалось времени писать: его хватало только на то, чтобы добраться из Акрона в Филадельфию и отработать свое. Думаю, что „China Girl“ ему сильно помогла в этом смысле, и теперь он пишет очень продуктивно. Надеюсь, к моменту записи мы сможем выбирать из 30–40 песен.

Мне кажется, что я, прежде всего, отвечаю за музыкальную часть песен: мы работаем практически так же, как на альбомах „Lust For Life“ и „The Idiot“, я часто даю ему несколько образов, от которых хочу, чтобы он отталкивался, и предлагаю поиграть, и он придумывает свободные ассоциации, а я беру их и выстраиваю так, чтобы потом петь. Он не пишет непосредственно песен, скорее, некое собрание образов, а мы уже оттуда их тасуем в нужном порядке».

— То есть нельзя просто сказать, что Игги стал автором ваших песен?

«Нет, совсем нельзя. Я думаю, что в среднем это пятьдесят на пятьдесят на всем альбоме, но больше всего работа Джимми выделяется на „Tumble And Twirl“ (вдохновленный африканскими ритмами моментальный портрет Бали и Явы). Это все в стиле его чувства юмора. Строки о футболках, о нечистотах, льющихся с холмов… Мы устроили себе небольшой отдых после тура: Игги, его подружка Сачи, Коко и я. Мы отправились на Бали и на Яву, и в особенности на Яве живут богатенькие нефтяные магнаты, и у них эти невероятные дома в колониальном стиле, откуда нечистоты стекают по холмам прямо в джунгли.

Они жили вместе со мной, и по ночам мы смотрели в саду фильмы, проецируя их на простыню. Это такое особенное чувство, когда сидишь в джунглях, в саду, в сезон дождей и с небес льет вода. На экране Брук Шилдс… Довольно абсурдно».

«Я люблю свободный мир», — поет Боуи в песне «Tumble And Twirl», и это утверждение менее иронично, чем может показаться.

«Я думаю, в таких обстоятельствах ты начинаешь по-настоящему ценить „свободный мир“, потому что такие места, как Ява или Сингапур, совершенно точно не свободны.

Там существует огромный разрыв между классами, гораздо шире, чем в любой классовой системе Запада. Если бы мне пришлось выбирать между Сингапуром и Явой, я бы выбрал Англию. Вот что я имел в виду этой строчкой, но как мы уже знаем из прошлого опыта, эти вещи, становясь частью музыки, начинают жить своей жизнью».

Две песни Игги — «Tonight», которая на альбоме стала дуэтом с не кем иным, как Тиной Тернер, и «Don’t Look Down» — вдруг приобрели звучание регги, что довольно удивительно, потому что единственное заигрывание Боуи с раста-битом случилось на песне «Yassassin» с альбома «Lodger», и в свое время Боуи утверждал, что к регги он прикасаться не думает и намерен оставить его в покое. Что заставило его изменить свое мнение о музыке Джа?

«Думаю, во всем виновата драм-машина, — хохочет он. — Я пытался переделать „Don’t Look Down“, и ничего не получалось. Я крутил ее и так, и этак. Я ее примерил в джаз-рок, в марш, а потом я просто врубил олдскульный ска-бит, и она зажила. Оказалось, что если убрать всю энергию из музыки, это дает новую силу и энергию текстам. Думаю, мне очень помогла работа с Дереком Брамблом, потому что он все басовые партии регги играет как надо…»

Дерек Брамбл — новый музыкант, с которым сотрудничает Боуи, экс-басист британской поп-соуловой группы «Heatwave» и в недавнем прошлом музыкальный соавтор бывшего фронтмена «Linx» Дэвида Гранта. О Брамбле Боуи рассказал его лондонский пиарщик Бернард Доэрти, тот заинтересовался и связался с ним. Именно благодаря Брамблу регги-звучание альбома стало возможно, ведь большинство американцев не смогут сыграть регги, даже если от этого зависит их собственная жизнь.

«Надеюсь, Дэннис Дэйвис не обидится на меня за эти слова (Дэйвис, который сегодня играет у Стиви Вандера, был барабанщиком Боуи, начиная с альбома „Young Americans“ и до „Scary Monsters“), но когда мы записывали „Ashes To Ashes“, тот бит — это как раз олдскульный бит-ска, но Дэннис никак не мог с ним справиться, играл его и так, и наоборот, и мы на самом деле

записывали весь день, но ничего не получалось, так что я изобразил его на стуле и картонной коробке, и он взял запись с собой и выучил на следующий день. Ему правда было непросто. Я с этим часто сталкивался у американских барабанщиков, и еще чаще у басистов. Что у Дерека получалось хорошо, так это оставлять паузы. Он не боится не сыграть ноту. У Омара, надо сказать, таких проблем не было».

На новом альбоме ударником Боуи стал Омар Хаким, который пару раз появлялся на треках с «Let's Dance» и который сейчас заменил Питера Эрскина в группе «Weather Report» в результате той же встряски, что привела к смене моего приятеля Джако Пасториуса на Виктора Бейли.

«Кстати, как вам альбом?»

Я говорю ему, что принял его всем сердцем, не считая довольно сомнительной версии бичбойзовской «God Only Knows». Он слегка хихикает, защищаясь.

«Правда? О, так и знал, что вы так скажете».

В любом случае, новая версия «I Keep Forgetting» Чака Джексона — это шедевр.

«О боже! О, вам она понравилась. Всегда хотел сыграть эту песню… Мне этот альбом дал возможность, точно так же, как „Pin Ups“ несколько лет назад, сыграть несколько каверов, о которых я давно мечтал. Песню „God Only Knows“ я впервые сыграл — или попробовал сыграть — с Авой Черри и этой тусовкой „The Astronettes“, когда я пытался превратить их в группу. Ничего из этого не вышло! Но записи, кстати, до сих пор у меня. Это тогда казалось такой прекрасной затеей, и поскольку мне так и не выпало сделать ее ни с кем другим, я решил записать ее сам… должно быть, получилось сладковато».

Что до песни «Tonight» в версии Боуи, то он не просто превратил ее в регги, а значительно переиначил контекст, опустив жутковатый пролог Игги, из которого становится ясно, что песня поется любимому человеку, страдающему в муках героинового передоза.

«Это настолько типичная для Джимми вещь, что она показалась мне совсем не из моего языка. Я раздумывал над этим, но я также исполнял песню с Тиной, она поет вторую партию, и я

не хотел ее в это вовлекать. Это не то, в чем она обязательно согласилась бы участвовать или о чем петь. Думаю, что мы вывернули посыл этой песни наизнанку. В ней до сих пор есть это чувство бесплодности, но оно уже не в той особой области, в которой мне совсем не по себе. Я не могу сказать, что это мир Игги, но это намного больше его наблюдения, чем мои».

— Вы сами сыграли на альбоме музыкальную партию?

«Нет. Ни единой. Я предоставил это дело остальным. Должен признаться, что просто принес песни и мои идеи, как они должны быть исполнены, а затем наблюдал, как они с этим справляются. Было здорово! — Он хихикает себе под нос. — Я в этом смысле не очень сильно поработал. И мне очень стыдно. Я написал пять-шесть песен, и я много пою, и Хью Падгэм (звукоинженер) и Дерек между собой разобрались со звуком. Было довольно мило ни в чем таком не участвовать».

— Это довольно сильно отличается от периода между «Low» и «Scary Monsters».

«Да, там я был настоящим диктатором… У меня есть чувство, что этот период вернется сейчас, после того как мы отдохнули, повеселившись с песнями других людей и другими людьми, играющими, как им в голову придет. Мне кажется, сейчас я правда хотел бы сделать что-то один, не более чем с парой других людей, и снова выстраивать записи. Я уже так давно этого не делал.

Но у меня был период, когда мне действительно хотелось добиться органического звучания, и это были сплошные саксофоны. Я думаю, там всего два гитарных соло. Никаких синтезаторов, например, хотя там и тут есть пара электронных звуков. Это помогло мне добиться оркестрового звука, которого я хотел, звука духовых».

— Разве не забавно при этом, что первый же трек альбома, «Loving The Alien», содержит некоторые — ага-ага — подпевки, напоминающие об «O Superman» Андерсон.

«Нет, на самом деле там, скорее, Филип Гласс, похоже больше на „Эйнштейна на пляже“, но, может, Лори тоже имела в виду что-то такое».

— Две сольные песни Боуи с альбома — «Blue Jean» и «Loving The Alien» — в удивительной степени не похожи одна на другую.

«Не правда ли! „Blue Jean“ напоминает мне Эдди Кокрана. — Он мычит про себя начало песни Кокрана „Somethin’ Else“, заканчивая строчкой „She’s got evreh-thang“ из песни „Blue Jean“. — Она была вдохновлена этим настроением Кокрана, но в ней, конечно, есть немало и от „Troggs“. Я не знаю… она довольно эклектична, на мой взгляд, но есть ли у меня неэклектичные песни?

Кто-то однажды сказал — кто же это был, это ужасно важно, — что Гарри Лэнгдон, комик немого кино, не может восприниматься сам по себе, надо его воспринимать только вместе со всем, что происходило вокруг, с Бастером Китоном, Гарольдом Ллойдом, Чаплином. Его можно понять, только увидев картину целиком, и кто-то сказал это и про меня, и это, наверное, очень верно. Мне это нравится, на самом деле, что меня нельзя воспринимать самого по себе. Можно только использовать меня как своеобразную ссылку».

Он хохочет так заразительно, что люди на самом деле начинают оглядываться.

«Меня не спрашивайте. Чем старше я становлюсь, тем меньше понимаю, что делаю».

Придя в себя, он продолжает: «Я думаю, это будет последний альбом, на котором я занимаюсь такими вещами. Я гонюсь за довольно определенным звуком, и я до сих пор его не добился и, наверное, не оставлю поиски, пока не добьюсь. Я либо вскрою его на следующем альбоме, или просто брошу это дело. Я думаю, что вполне приблизился к нему на песне „Dancing With The Big Boys — the Bowie/Pop collaboration“, последней на альбоме и би-сайде на „Blue Jean“, — она довольно близка к тому, что я от нее хотел. Думаю, мне стоит быть смелее. Вот это было довольно смелое творение, потому что мы не оглядывались ни на какие стандарты. В последние пару лет я стал очень музыкален, старался держаться подальше от экспериментов. Это не всегда на пользу, хотя и дисциплинирует. Я действительно этим увлекся: стараться писать музыкально и развиваться в том направлении, как люди писали прежде, в пятидесятые, но на „Big Boys“ Игги и я просто избавились от этого всего. Просто ради одной песни. И это было ближе всего к звуку, который я ищу. Мне бы хотелось записать еще несколько песен в таком духе. Всякий раз, когда меня спрашивают, каким будет следующий альбом, я неизменно отвечаю „протестным“, потому что не больше других представляю, что будет потом.

Я чудовищно интуитивен — я всегда казался себе интеллектуалом в том, что я делаю, но только недавно понял, что

чаще всего ничуть не представляю, что творю, что большая часть моих вещей совершенно интуитивны, полностью отображая мои мысли и мое положение в этот момент времени, что мне намного труднее, чем другим, это объяснять и анализировать. Но такой и должна быть территория художника: теряться в том, что он делает, и работать на то, чтобы быть менее интуитивным и более методичным и академичным в своих трудах.

Так родились последние два альбома. Я не уверен, насколько мне комфортно сейчас с таким походом. Делать эти два альбома было довольно забавно, но я не уверен, что хочу продолжать в том же духе».

В последние несколько лет Боуи поразительным образом полностью сменил курс от эгоистичных тем и забот своих ранних творений и задумался об истинной природе окружающей среды и о том, каким он хочет видеть мир, в котором растет его сын. Эти его «нетипичные» переживания проявляются прежде всего в визуальных образах клипов на «Let's Dance» и «China Girl», а не в громких заявлениях, что, пожалуй, ничуть не хуже, ведь политическая деятельность и выступления поп-звезд обычно обесцениваются общим представлением о людях шоу-бизнеса, как о привилегированных сумасбродах и эксцентриках. Несмотря на вырвавшиеся у него слова про «протест», Боуи всегда пытался увернуться от публичных заявлений, но он все равно считает, что часть ответственности лежит и на нем.

«В конце концов, думаю, каждый начинает заниматься благотворительностью, и это весьма интересно. Наверное, из-за того, что ты действительно стараешься делать вещи тихо и незаметно вместо того, чтобы пускаться в крайности в сочинительстве. Все потому, что я искренне боюсь, что любые формы музыкального сочинительства на языке популярной музыки будут перемолоты в несколько дней после выхода, не оставив ни следа от содержащихся в них политической важности или социальных деклараций. Все слишком быстро разойдется цитатами на футболки.

Я довольно часто восхищаюсь и ценю высказывания других, но сам я слишком не уверен в своих силах в этой области. Я никогда не знаю наверняка, сколько реальной, ощутимой пользы это может принести, в то время как я уверен, что если сделаю вот столько вот для такой благотворительной организации, то это реальный вклад, который может принести какую-то пользу».

Год назад, в самом конце британского тура «Serious

Moonlight», Боуи ответил за свои слова делом. Одним концертом в «Хаммерсмит Одеон» он собрал 90 000 фунтов для Ассоциации районных сообществ Брикстона.

«Когда я пишу песни, я нахожусь в свободном плавании, я никогда не знаю, где именно во всем этом мое место. Мое творчество так долго было сюрреалистическим, что я даже не знаю, могу ли всерьез вообразить себя автором поучений. Я не уверен, что мне как автору хватит точности, чтобы придать таким заявлениям целостность».

— Год назад вы цитировали Джона Леннона: «Скажи, что думаешь, сделай это в рифму и положи на бит…»

«Да, я знаю, и Джон был так исключительно в этом хорош, но то, что в итоге делаю я, происходит гораздо более тихим образом. К тому же, если у тебя есть куча денег, тебе непросто все менять…»

— Люди чаще всего не воспринимают всерьез социалистов-миллионеров, таких, как Рэй Дэвис или Пит Тауншенд.

«Да, поэтому лучше не быть таким, но сам я воспринимаю их очень серьезно. Особенно к Питу я отношусь очень всерьез. Он абсолютно предан своему образу жизни и искренне передает, во что верит. И Пит, наверное, прав: это разумно, когда люди так называемых творческих профессий вовлечены в то, в чем понимают и разбираются.

Я думаю, что до тех пор, пока у человека нет глубочайшего понимания социальных проблем его времени, ему очень опасно ввязываться в те области, где его могут запутать и сбить с толку. Очень важно никогда не быть ведомым, и политика кажется мне слишком шаткой территорией для многих артистов, включая меня, у которых есть только самое поверхностное понимание политической и социальной систем, чтобы встать под любого рода политические знамена.

Но скажу вам одну вещь, которая меня, только наездами бывающего в Англии, очень занимает: ужасно интересно наблюдать за тем, что происходит с музыкой 2-Tone в последние несколько лет, видеть, как тема черно-белой музыки стала сегодня неотъемлемой частью популярной музыки. Это невероятно, и это случилось довольно стремительно. Это действительно принесло перемены, стало социальным высказыванием и продвинуло, в особенности для огромного количества молодежи, идею совместного существования полов и

рас. Если сравнивать с 1972-м, тут наступил совсем другой мир. Вот этому действительно можно радоваться».

Боуи и сам в последние десять лет возглавлял расово смешанные группы, но все не всегда было так просто.

«Тогда, в 74-м, это требовало некоторого усилия. Отправляться с концертами на юг было для моей группы непросто. В то время концерт в Атланте был не самым приятным опытом: нам требовалось немедленно выйти, сыграть и убраться как можно скорее. Социально это было абсолютное табу, им это не доставляло никакого удовольствия, и точно так же, пусть и в меньшей степени, мне не доставляло удовольствия видеть, как их оскорбляют».

Как писал сам Боуи в «It's No Game»: «Быть оскорбленным этими фашистами так унизительно…»

«Да, так оно и было. И не думаю, что многое с тех пор изменилось. В последнее время мы только пару раз играли на Юге, в Хьюстоне и Далласе… нет, все-таки много изменилось, да. Очень сильно все изменилось, особенно в больших городах в Техасе. Интересно, каково сегодня было бы играть во Флориде».

Песня с нового альбома, которая наиболее сильно передает радости и печали борьбы за единство, — открывающая «Loving The Alien». В ней также затрагиваются темы, за которые Боуи никогда прежде не брался: религия и история.

«Она действительно не слишком туда подходит, не правда ли? Для меня это самое личное произведение на всем альбоме, не говоря уж о том, что остальные написаны отстраненно, и по настроению они гораздо легче. А в этой песне есть я сам, мое собственное погружение в мысли о том жутком дерьме, в котором мы оказались благодаря церкви. С этого все началось — случилось так, что я ужасно разозлился».

— Редко услышишь такое от человека с крестиком.

«Я знаю, это, — он указывает на символ распятия у себя на шее, — это символ разве что ужасно навязчивого суеверия, что если его на мне не будет, со мной что-нибудь случится. Для меня это даже не религиозный символ — я никогда почти не думал о нем как о распятии, наверное потому, что оно настолько мало.

Лучшая ложь или оправдание, которые я могу себе придумать, — это сослаться на книгу. Когда я писал эту песню, я читал книгу, которая называется „Манускрипты Иисуса“, и вывод этой книги в том, что Иисус умер в Масаде в возрасте 70 лет и перед этим написал манускрипт, который сейчас у русских, и они припрятали его для католической церкви. На самом деле я давным-давно это прочитал, еще в 75-м, это была лос-анджелесская такая книга, но она правда оказала на меня очень сильное впечатление. Что меня больше всего напрягает в церкви, так это что у нее столько власти.

Она всегда была больше инструментом власти, чем чего бы то ни было другого, и не все из нас это понимают. Я никогда об этом не задумывался, когда… когда я был ребенком, я просто ходил в церковь, слушал церковный хор и молитвы и никогда не пытался понять, сколько же за этим всего скрыто. Мой собственный отец был одним из немногих знакомых мне тогда отцов, который умел принимать другие религии. Он был — не самое правильное слово, но — „толерантен“ к буддистам и мусульманам, индуистам и магометанам, ко всем, и в этом смысле он был великим гуманистом. Думаю, какая-то часть этого передалась мне и вдохновила меня интересоваться другими религиями. У нас дома при этом не заставляли быть религиозным, он был равнодушен к английской религии — „религии короля Генриха“. О Боже!

„Loving The Alien“ возникла из чувства, что история, как мы ее знаем, так часто оказывается в действительности совсем другой, что мы так часто основываемся на ложном, собранном по крупицам знании. Сегодня некоторые историки продвигают такой взгляд, что все наши представления об Израиле неверны и что на самом деле он находился в Саудовской Аравии, а вовсе не в Палестине. И если представить все ошибки перевода в Библии, то невозможно себе вообразить, как сильно они повлияли на наши жизни, как много людей из-за них умерло, со всей этой борьбой различных групп за ними…» — Боуи вздыхает.

«Не знаю… как и все остальное, эта песня — просто набор образов. Я никогда не могу найти в моих песнях какую-то точку зрения, связывающую все воедино.

Что хорошо в музыке, в ней подсознательное находит свое выражение через мелодии, через попадание определенных слов на определенные ноты. Как к этому ни относиться, но информация скрыта в самой песне, а не в ее сочинителе и в том, что он хотел сказать, и даже не в словах. Думаю, моя сила как раз в том, что я сочиняю эмоционально, выражая себя в музыке и словах. Именно в сочетании слов и музыки кроется их сила, и я только начинаю заново это для себя открывать. Думаю, именно

это подталкивает меня к тому, чтобы снова находить больше свободы в сочинительстве.

В последнее время я пользовался, как сказал бы Ино, „устоявшимся языком“. Думаю потому, что я начал чувствовать себя более уверенно в собственной жизни, в моем самочувствии, самом существовании. У меня, как и у всех, бывают рецидивы, но в целом я вполне доволен состоянием моего ума и тела, и я думаю, что мне и свое музыкальное тело хотелось бы поместить в то же состояние, но сейчас я уже не так уверен, что это был мудрый поступок. Я не знаю.

Никогда ни черта не знаю».

Комната наполняется неторопливыми звуками популярных мелодий прошлых десятилетий. К пианино в центре зала подходит аккуратный человек в строгом костюме и принимается стучать по клавишам. Пианино, похоже, не возражает. Наш разговор тут же сворачивает к теме кинофильмов, включая пару вещей, которые не происходят, как, например, предполагаемый саундтрек, который Боуи вроде как обещал написать к готовящейся экранизации романа «1984» нашего дорогого мистера Оруэлла с Джоном Хертом в роли Уинстона Смита и Ричардом Бертоном в роли О’Брайена.

«Нет. Я этого не делаю. Мне действительно предложили в этом участвовать, но у меня нет на это времени. Я видел пару отрывков, и думаю, это будет просто потрясающий фильм. Очень, очень хороший».

Затем была пустячная роль злодея в новом фильме про Бонда, роль, от которой вроде бы (ха!) до этого отказался Стинг.

«Даже не обсуждается. Да, мне ее предлагали. После Стинга? Я вполне уверен, что было наоборот. Думаю, для актера это могло бы оказаться интересной задачей, но мне кажется, что для человека из рок-н-ролла это, скорее, клоунада. И я не собирался пять месяцев смотреть на то, как мой дублер падает с гор».

Вполне предсказуемо, Боуи внимательно следит за британской киноиндустрией и имеет по ее поводу свое мнение:

«Мне бы хотелось верить, что она проходит сейчас через здоровскую встряску. Я уверен, что у нас есть замечательные молодые режиссеры, правда. Парень, с которым я сейчас работаю, Джульен Темпл, один из таких режиссеров, очень тонкий и амбициозный, и я уверен, рано или поздно он сотворит настоящий шедевр. Фильм „Великое рок-н-ролльное надувательство“, конечно, был совсем не безупречным, но в нем

было что-то освежающее, и я уверен, что если сбудутся его планы на собственный фильм „Абсолютные новички“ — по классическому роману 50-х годов Колина Макиннеса, с музыкой Гила Эванса, с Полом Веллером, Китом Ричардсом и Реем Дэвисом во второстепенных ролях — это станет огромным шагом для молодой британской киноиндустрии. В нем очень чувствуется Лондон, но не в смысле „ретро“. Восторженное чувство Лондона, который никогда по-настоящему не был запечатлен в кино. Я хочу сказать, у нас так много историй о молодой Америке и молодом Нью-Йорке».

Америка, конечно, монополизировала 50-е до такой степени, что сложно поверить, что они когда-нибудь были где-либо еще.

«К примеру, у него в фильме есть черные бунты в Ноттинг-Хилле, и это никогда не попадало на экраны. Удивительно даже в это погружаться: так мало людей помнят, что оно вообще было. У него сейчас все шансы на успех. Я бы хотел сделать с ним полнометражный фильм, потому что нам было невероятно хорошо работать вместе. Я никогда до этого не доверялся настолько никому другому, снимая видеоклипы».

Темпл, в свою очередь, говорит, что ни один исполнитель до этого не принимал такого активного участия в съемках клипа.

«Думаю, то, что я воспринимаю как передачу идей другим людям, чтобы они решали, что с этим сделать, другим может показаться совместным творчеством, но это все равно не так, как в прошлом. Раньше я очень оберегал все, что делал, так что для меня отпустить какие-то аспекты, разрешить Джульену самому решать, какие кадры он будет использовать, — это полная передача ответственности.

Для меня это было как с альбомом: отойти, отважиться признать, что у других могут быть свои соображения о необходимых вещах, что мне не стоит душить их собственным мнением о том, что лучше всего, не стоит лишать их уважения, которого они достойны как музыканты и профессионалы в своем деле. Мне понадобилось невероятно много времени, чтобы это признать. И теперь мне намного легче работать в сотрудничестве с другими.

В кино мне хотелось бы поработать с кем-то таким, как Джульен. Поп-клипы не кажутся мне слишком интересными, и не думаю, что у видео большое будущее. Первое, никто не снимает ничего на видео. Забудьте о видеопленке. Все сегодня

целлулоидное. С видео ничего никогда не менялось, это как квадрофоническая акустика, которая как пришла, так и ушла. В видео довольно много инноваторов, но их никогда не примет большинство, и им никогда не попасть на кабельное телевидение. Экспериментальные видео ждет здесь такая же судьба, как экспериментальное кино, вроде „Головы-ластик“. Их влияние будет примерно таким же.

Что касается видео, формата, который называют „видео“ и показывают по телевизору, — я знаю, что музыкальные телеканалы в Штатах готовы открыться этому. Но они сами не знают, в каком направлении все будет развиваться. Мне кажется, мы приходим к возрождению коротких фильмов 50-х годов, в этом направлении все движется. Я знаю, что мне хотелось бы с этим сделать — полнометражные фильмы для телевидения. Какого они будут качества, зависит от людей, которые их снимают.

То, что мы только что сняли, тоже больше похоже на короткометражку 50-х, здесь музыка более-менее отходит на второй план. Это кинокартина. Первым делом EMI собираются наложить на него субтитры, потому что там столько диалога, что в Германии, Испании или Франции без них ничего будет не понять. Разговорный жанр — думаю, сейчас для него самое время. „Blue Jean“ тоже был снят в формате разговорного видео, в этом вся фишка.

Я думаю, что прямо сейчас имеет смысл забрать свои денежки из звукозаписывающих компаний и видеостанций, чтобы снимать фильмы вместо киноиндустрии. Продюсерам на видеорынке не терпится снимать фильмы, в отличие от кинопродюсеров: вот так все просто, и многие из нас пользуются ситуацией и пытаются снять фильмы через этот новый канал, новую развивающуюся систему».

Собственные вкусовые предпочтения Боуи в фильмах — по крайней мере, в новейших кинокартинах — включают готовящийся выйти на экраны полнометражный фильм Джона Шлезингера «Агенты Сокол и Снеговик».

«Это история двух молодых американцев, которые продают секреты русским. Там лучшие роли Тима Хаттона и Шона Пенна, но я не могу сказать, как фильм примут в Штатах, учитывая нынешний политический климат. Он очень объективный, потому что заставляет проникнуться настоящей симпатией к героям. Это совершенно потрясающая киноработа, лучший фильм Шлезингера, что я видел в последние годы».

Еще одна его любимая картина — новинка Вима Вендерса «Париж, Техас».

Так что же Боуи, признанный законодатель моды, думает о сегодняшней лондонской моде?

Она впечатляет его значительно меньше, чем, скажем, фильм Вендерса или хорошая книга.

«Думаю, это очень глупо», — решительно объявляет он, и затем разражается смехом.

«Но, похоже очень весело. Я вижу, что они получают от этого так много удовольствия, но я не могу воспринимать это всерьез. Не думаю, что это так много выражает».

Что, большие белые футболки с надписями ничего не выражают?

«Боже, я ненавижу эти чертовы штуки, я их правда ненавижу. Именно поэтому я заставил моего персонажа Эрни в „Blue Jean“ надеть футболку с надписью RELAX».

Боуи может позволить себе посмеиваться над причудами беспечной юности. Подходя к 38-летию, он прочно занимает трон одного из главных сольных персонажей поп-тусовки. Несмотря на свою приверженность инновациям и экспериментам, он тем не менее оказывает огромное влияние на поп-мейнстрим, а его актерская карьера еще только начинается. У него огромная преданная аудитория, которая, между тем, не только не требует от него оставаться в рамках вчерашнего успеха, но и буквально настаивает, чтобы он следовал за своими инстинктами и желаниями. Он — современная реинкарнация настоящего английского джентльмена в искусстве, постоянно одновременно шокирующего и завоевывающего свою аудиторию. И все же…

Считает ли Боуи, что поп-музыка лучше всего, когда она опасна, когда в ней есть что-то дикое, странное и совсем непохожее на ту потребительскую мечту, которую мы все сегодня знаем и любим?

«Очень интересно слушать, как Джульен говорит о „прежних временах“, думая о „Sex Pistols“. Вспоминаешь 77-й, и он такой: „О, те дни, тогда было так опасно“. Так это не так давно и было, не так ли? Если эти вещи так цикличны, как считается, то все это вернется. Я не испытал это в полной мере, потому что как раз тогда я жил в Берлине, и там все представлялось совсем под другим углом, так что я не видел целиком той ярости и гнева, с которым все это происходило в Англии. Для меня все это не больше, чем кадры киносъемки, я не могу ощутить это сполна.

И мне правда жаль, что я все это пропустил. Я гадаю, как бы я

все это воспринял. Мне бы так хотелось услышать эти разговоры по телевизору и все такое, почувствовать атмосферу клубов того времени… Конечно, это гораздо более здоровая обстановка. Конечно, это так».

Не хотел бы он и сам поучаствовать в очередном радикальном перевороте?

«В рок-музыке, я думаю, довольно сложно… После того, как ты пробиваешься с какой-нибудь оригинальной точкой восприятия, если ты не способен выработать что-то еще, довольно сложно придумать что-то радикальное такой же силы, как твой первый прорыв. Для меня начало семидесятых было временем, которое дало мне точку входа. Не думаю, что я когда-нибудь смогу снова так яростно выкладываться…

Что интересно в рок-музыке, что тебе никогда не кажется, что это еще долго будет продолжаться. А потом оказывается, что вот оно продолжается. Мне 37, скоро будет 38, и вот я тут стою, думая: „Я все еще делаю это!“ Так что ты все время все это перепридумываешь. Вся эта огромная махина рока меняется так быстро, так неистово, что в ней невозможно ничего планировать загодя. Я просто понятия не имею. У меня есть две-три зацепки: еще немного поработать с Игги и попытаться самому написать что-то более необычное и экспериментальное. И это единственные вещи в музыке, которыми, знаю точно, я буду заниматься».

Boys keep swinging

[48]

Эдриан Дивой, июнь 1989 года, журнал Q (Великобритания)

«Я никогда не боялся потери фанатов», — утверждает Боуи в этой большой статье для журнала Q. И в отличие от любой другой рок-звезды для него это не простое бахвальство. Когда в феврале 1976-го Боуи сказал Кэмерону Кроу из «Rolling Stone», что «я в самом деле, искренне и честно, не знаю, как долго еще мои альбомы будут продаваться… И мне на самом деле насрать», — это было перед началом его «Берлинской трилогии», которая словно и задумана была для того, чтобы отпугнуть каждого, кто прежде любил его альбомы за их вылизанность и относительную доступность.

Вопрос Эдриана Дивоя, не боится ли музыкант растерять своих фанатов, был вызван тем, что после альбома «Never Let Me Down» (1987) Боуи сдал себя в «Tin Machine», его первую в историю попытку музыкальной демократии. Эта статья была открывающим интервью группы как единого музыкального ансамбля.

Нельзя не придавать значения тому, как сильно Боуи, по сообщению журналиста, нервничает, переживая, как будет воспринят его альбом. Сердце разрывается, когда читаешь о его надеждах на новый проект, который должен был стать для него выходом из творческого кризиса, куда он себя загнал — в то время как проект этот был оглушающе посредственен и затем ужасно воспринят критикой.

Между тем, когда Боуи просят продолжить давнюю традицию в его интервью воспевать других музыкантов, полюбившихся ему на данный момент, он отвечает жутким, самообличительным комментарием: «Как приятно иметь возможность сказать, что „Tin Machine“ моя любимая группа», который кажется полной противоположностью его направленному против шоу-бизнеса пафосу знаменитой цитаты «мне насрать».

Со своей стороны, Дивой вспоминает:

«Представьте себе мой шок, когда он проиграл мне свои новые упражнения в духе арт-металл на оглушающей громкости. И представьте мое недоумение, что сегодня, четверть века спустя, я все еще вполне восхищаюсь и этим альбомом, и его изобретательным архитектором».

«Я — Дэвид, — говорит Дэвид Боуи, слегка краснея, и протягивает влажную руку. — И я совсем не рад всему этому».

Мы стоим в контрольной комнате звукозаписывающей студии в трех этажах над вибрирующих звуками музыкальными магазинчиками и толкотней музыкантов, обменивающихся приветствиями между концертами, на нью-йоркской Западной 48-й улице. Дэвида Боуи торжественно окружили его собственные три музыканта, вместе они зовутся «Tin Machine»: тихий и вежливый гитарист Ривз Гэбрелс в джинсовой рубашке и с выражением умеренного беспокойства на лице, остроумный ударник Хант Сэйлз, его вороная шапка волос упакована в что-то среднее между банданой и кепкой, а ноги заключены в основательного размера тапочки в шотландскую клетку, и его брат Тони Сэйлз, худощавый басист с тяжелой нижней челюстью, с ног до головы одетый в черное и безмолвно сидящий на полу, скрестив ноги.

Братья Сэйлз впервые работали с Боуи 12 лет назад, когда они вместе исполняли бойкие фанфаронные мелодии для альбома Игги Попа «Lust For Life». С Гэбрелсом он познакомился в прошлом году, когда они присоединились к танцевальной группе «La La La Human Steps», чтобы исполнить балет — Гэбрелс написал музыку, Боуи довольно деревянно станцевал — в лондонском Институте современного искусства.

«Вам стоит увидеть их вместе, — восторженно убеждает меня американский пресс-агент Боуи прежде, чем мы заходим в студию. — Как они подшучивают друг над другом и веселятся, совсем как обычные группы».

Но и он теперь кажется весьма озабоченным и угрюмым, вне всякого сомнения, убедившись в отсутствии здесь любой легкомысленности.

Источник всего этого беспокойства — причина, по которой мы собрались. Поскольку Дэвид Боуи решил провести, как называют его американцы, «проигрывание» — пригласить немногих (в этом случае — совсем немногих) избранных, чтобы впервые поставить им новую пластинку, которую никто прежде не слышал. И теперь он об этом жалеет. Неудобно присев на подлокотник кресла, он задумчиво поглаживает свою свежую

бородку — медленно, сверху вниз, как будто хочет заставить ее подрасти. Его прежняя прическа, белое безе из волос, была подрезана до более трезвого мышиного состояния. Точно так же его костюм пережил безболезненное, но значительное превращение из эпатажа в «классику». Сегодня на Дэвиде превосходного качества коричневая рубашка, темный галстук, элегантные штаны угольного цвета и коричневые замшевые ботинки с залихватской пряжкой сбоку.

Вдруг он резко вскакивает на ноги, и эти ботинки приходят в движение. Грациозный, совершенно плоский сзади, он проходит по студии маленькими, аккуратными шажками и возвращается со стопкой бумаг в руках. «Это тексты, — он смущенно улыбается, протягивая мне бумаги. — Там, должно быть, остались ошибки. Я их еще не вычитывал». Он снова устраивается поудобнее на студийном диванчике и кивает продюсеру альбома Тиму Палмеру, известному работами с «The Mission» и «The Cult», который, в свою очередь, подходит к огромных размеров переливающемуся огоньками микшерному пульту.

«Поставим сторону один?» — спрашивает Дэвид Боуи, поджигая «Мальборо».

Конечно, все это могло окончиться чрезвычайно неловко, если бы альбом — как последние две пластинки Боуи, «Tonight» и «Never Let Me Down» с их излишне помпезными «обработками» в стиле регги и чепухообразной лирикой — оказался бы жалкой художественной неудачей. И конечно же, именно из-за этих двух альбомов, в поддержку последнего из которых был устроен пышный до нелепости тур «Glass Spider», карьера Боуи и влетела в тупик с такой стремительностью, что ее срочно потребовалось перепридумывать заново. Его последним убедительным альбомом был «Let's Dance» в 1983-м.

Первый трек на стороне один этого упражнения по возвращению к самому себе сейчас несется из колонок размером с небольшой шкаф. Слава Богу, он вполне прекрасен. Чистый, истеричный звук, полный жизни. Сознательно антивегетарианская гитара Ривза Гэбрелса — заставляющая сразу вспомнить слова «Джими» и «Хендрикс» — с визгом и треском наскакивает на большие оголенные ударные и грохочущий бас. Боуи визжит, и рычит, и поет о «избиении черных бейсбольной битой», «хренах в их спецовках с их правыми взглядами» и «диких днях».

Песня заканчивается, и все резко обрубается. В комнате повисает тяжелая тишина. Не произносится ни звука. Боуи смотрит прямо в стену перед собой, положив подбородок на сложенные руки. По губам сидящего на полу Тони Сэйлза

пробегает ухмылка, и начинается второй трек.

Кто-то уже отбивает ногой мелодию, Боуи что-то бормочет, коротко, нервно подергивает головой и снова тянется за своими сигаретами. Звучит уже четвертый трек, и Боуи, либо убедившись, что его альбом принят хорошо, либо утомившись от стоящего в комнате почти электрического напряжения, сбегает в соседнюю комнату, и из окошка можно видеть, как он играет там в бильярд с молодым азиатом в очках. При ближайшем рассмотрении оказывается, что его партнер, как это ни удивительно, Шон Леннон. По какому-то странному, несомненно, мистическому совпадению, следующая песня, которая проревет из колонок — это мощная рок-переработка «Working Class Hero», во время которой Боуи возвращается обратно на краешек дивана, а Шон Леннон сидит с другой стороны студийного окна, теребя гитару.

Через 28 минут сторона один с грохотом обрывается. Ривз отпускает шутку про то, что альбом — это «музыка для пасторального настроения», но никто не смеется. «Сторона два?» — предлагает Боуи. Тим Палмер исполняет запрос, и комната снова наполняется прежним звуком. Только на этот раз помимо мощных гитарных запилов и агрессивного вокала тут есть и несколько моментов нежности: исполненная с английским акцентом песня о человеке, который обрел Бога на автобусной остановке, энергичный номер, выражающий желание «связать тебя, как будто ты Мадонна», и трогательная любовная баллада в духе хеви-металл. Когда альбом подходит к концу, в комнате слышны вздохи облегчения, Боуи, наконец, позволяет себе широкую улыбку, радостно смеется и гасит свою шестую антистрессовую сигарету: «Конечно, на диске будут два дополнительных трека».

Испытание окончено, и Ривз, Хант и Тони отправляются в боковую комнату со стаканами минералки в руках, чтобы обсудить их новое предприятие. Тут и возникает во всей красе обещанное «веселье» приободрившихся музыкантов. «Еще не поздно заново записать все гитарные партии?» — с невинным видом спрашивает Хант.

Верный своей любви к театральным эффектам, Боуи появляется с минуту спустя, демонстративно вытирая лоб. «Уф! — говорит он. — Это было как ссора с подружкой на глазах у целой толпы людей. Вам тоже так показалось? Это было: „Дорогая! Только не здесь!“ Вот такое ощущение. Для нас все это довольно болезненно, потому что это первое наше настоящее прослушивание. Это было: „Вот теперь все“. И только теперь я начинаю задумываться: „Интересно, а как все это будет

воспринято?“ Для меня это правда было как выход из тени. Это был настолько обособленный опыт, мы практически замкнулись в нем. И ломать это, открываться другим людям — ужасно некомфортно».

Когда их спрашивают, скопом, в первом интервью как «Tin Machine», что им больше всего нравится в группе, они с таким восторгом принимаются подтрунивать друг над другом, что можно прекрасно представить, как пройдет следующая пара часов.

«Для меня, — говорит Боуи, — дело в удивлении, которое я получаю от них. Они все время меня удивляют, прежде всего тем, что говорят. Это очень похоже на банду, в этом столько радости жизни».

«О да, — говорит Тони, перенимая искренний тон Боуи. — Это как одна большая счастливая семья…»

«Где издеваются над детьми!» — триумфально восклицает Хант.

«Мы все очень любим друг друга», — не дрогнув бровью, резюмирует Ривз.

«Все так, — соглашается Тони. — Мы все вместе. Один отряд».

Боуи изображает замешательство: «Кастрат?»

В.: Как вам кажется, какие будут главные претензии к вашей пластинке?

Боуи: Придет целая толпа людей, которые назовут ее попросту недоступной для понимания. Я понимаю, что она не настолько наглядно мелодична, какой должна была бы быть, на взгляд других. Я не знаю. Мы не знаем. Но (*голосом ведущего детской телепередачи*): «Думаю, маленький домик кое-что об этом знает»[49]. (*Смеется, глядя на озадаченные лица остальных членов группы*) Вот в чем беда, когда работаешь с чертовыми американцами — они половины твоих цитат не ловят!

В.: Для вас это краткая поблажка себе или долгоиграющий проект?

Боуи: Будет еще не меньше двух альбомов. О да, это еще какое-то время продлится. Раз уж нам всем так нравится играть вместе, то почему нет. Когда это перестанет нам нравиться, мы все готовы закончить. А сейчас я на таком подъеме, что готов прямо завтра отправиться записывать новую пластинку.

В.: У альбома иногда довольно жесткий звук. Вы не боитесь растерять фанатов?

Боуи: Я никогда не боялся потерять фанатов. Я просто не давал себе труда вводить это в обиход в последнее время. Моей сильной стороной всегда было то, что мне глубоко насрать, что думают о моей работе другие люди. Я всегда был готов полностью меняться от альбома к альбому и отвергать всех, кого привлек именно последний альбом. Это все не беспокоило меня ни на йоту. Сейчас я в каком-то смысле снова к этому вернулся.

В.: Чем бы вы посоветовали людям заняться во время прослушивания пластинки?

Боуи: Не садитесь за руль! Я слушал первые записи, и меня просто затянуло в них. Я просто нажал на педаль и проехал 15 минут от студии прежде, чем понял, где оказался. Это очень требовательный альбом. Никаких компромиссов. Он требует всего твоего внимания целиком.

В.: Вы чувствуете себя с этой пластинкой свободнее, чем с другими вашими последними записями?

Боуи: О, абсолютно… Трудно сказать это, чтобы прозвучало без фальши. Я ее обожаю. Для меня она как будто продолжение «Scary Monsters». Практически игнорирует мои последние три альбома. Возвращение на путь истинный, так сказать.

В.: Значит ли это, что вы передали другим бразды власти?

Боуи: Я действительно полностью отдался формату группы, чего я не делал… ну, на самом деле никогда. Даже в «The Spiders» все было «так, как я скажу». Я был молод, я собирался перевернуть мир, в этом возрасте у всех такие планы. Но когда другие члены группы принимают решения, это… очень непросто. (*Смеется.*)

В: Вы можете быть тираном?

Боуи: Становясь старше — все меньше и меньше. Но я был рожден со своими представлениями обо всем.

Хант: Боги, ну и репутация у него. Плетка в соседней комнате…

Боуи: (*Вскрикивает, шутя.*) Слушайте, я знаю, чего хочу.

В.: А какой был самый тиранический ваш период?

Боуи: Что, обратимся к безнадеге? Дайте вспомнить. Все было довольно хреново — хотя и немного по-другому — во времена Зигги Стардаста. Там не было места ни для чего другого. Мне приходилось — то есть, я считал, что должен — напевать (Мику) Ронсону его гитарные соло. Все дошло до такой степени, когда

каждая нота, каждый отрывок песни должен был быть именно таким, каким я его слышал в моей голове.

Ривз: Я в ужасе! Ты правда так делал?

Боуи: Нет-нет, это не касается, например, «Man Who Sold The World», которая была практически полностью ронсоновской. Но более мелодичные соло, которые он играл, огромная их часть, это я говорил ему, какие хочу ноты. Но никто не был против. Он очень спокойно к этому относился и просто соглашался на это. Он был рад играть. Я тогда и не мог бы иначе. Нет… мог. Но я должен был делать так. Я знал, чего хочу, понимаете? Они не знали, чего я хочу.

В.: Вам не бывает неловко встречаться с людьми, которых вы выкинули из группы или «отпустили» в прошлом?

Боуи: Я никогда никого не выкидывал из моей группы. Никогда. У меня никогда не было постоянной группы. Когда ты сольный музыкант, ты оказываешься в довольно забавной ситуации, потому что я нанимаю парней на восемь месяцев или год и в конце этого времени все прощаются друг с другом. Я до сих пор встречаю многих из них, с Кармином (Рохасом) и Карлосом (Аломаром), и я играл со Слики (Эрл Слик) в прошлом году. Но это их жизнь. Единственная настоящая группа, с которой все тогда довольно плохо кончилось, были «The Spiders». Это все потому, что они хотели продолжать делать наше дело, а я нет. Я уже двигался в другом направлении, а им туда идти не хотелось. Они были вполне счастливы, играя каверы на Джеффа Бека. Но я знал, что хотел от группы. Я и теперь знаю, просто меня никто всерьез не принимает. Посылают на фиг: иди, Дэвид, надень новый галстук.

В.: Вы совсем не ссорились во время записи?

Боуи: У нас были разногласия.

Ривз: Но вообще-то не о музыке.

Боуи: Был этот странный период в Швейцарии, когда мы приглядывались друг к другу. Вы это чувствовали? В первую неделю. Когда мы решили, что все мы в деле, мы отправились в Монтре, потому что нам всем стоило выбраться из дерьма, в котором мы погрязли по уши, и побыть одним, решая, как именно мы будем работать. И в первую неделю там были такие… стычки.

Ривз: Нет, не стычки. Я до этого никогда не встречал Тони и Ханта, и я слышал, что они с прибабахом и все такое.

Тони: Нашим единственным прибабахом был ты, приятель.

Ривз: И когда я оказался там впервые, у Ханта был на поясе

нож и футболка с надписью «Пошел нах, я из Техаса». И я думаю: ну, блин. И что бы я ни играл, они такие: нет, парень, играй это вот так. И с неделю побыв славным парнем — на самой границе между игнорировать все, что бы мне не сказали, и любезно отвечать на это — потом сделал все так, как мне хотелось.

В.: Насколько решительно вы были настроены, чтобы проект состоялся? Или вы готовы были с легкостью от него отказаться?

Боуи: Я отчаянно хотел, чтобы он состоялся. Мне это было важно. После первых дней я очень переживал, что может ничего не получиться. Но затем все как-то само устаканилось, прошел эмоциональный джетлаг.

В.: А что бы вы делали, если бы ничего не вышло?

Боуи: Не знаю. И правда, понятия не имею. Плакал бы… не меньше. Но я и не могу представить себе эту ситуацию. Мне действительно надо было в каком-то направлении развернуть то, чем я занимался. Мне это было необходимо, чтобы сохранить собственное музыкальное здоровье. Нужно было найти область, в которой я чувствовал бы себя более вовлеченным, менее безразличным. Мне надо было вернуть себе страсть. Я не мог продолжать в том же духе. Мне надо было определиться.

В.: Ваши две последние пластинки: «Tonight» и «Never Let Me Down» были не слишком хороши, не правда ли?

Боуи: Хм. Мне кажется, что это прекрасный материал, который весь свелся к продукту. Мне правда не стоило делать это так «студийно». Думаю, что я там испортил просто отличные песни. Вам стоило бы услышать демо-версии вещей с этих альбомов. Это небо и земля по сравнению с окончательными записями. На этих двух альбомах после «Let's Dance» есть песни, за которые я не могу перестать себя шпынять. Слушаю демо и думаю: «Как же ты их так вывернул». Вам стоит услышать демо «Loving The Alien». Она прекрасна. Честное слово! (*Смеется.*) Но на альбоме она… не столь прекрасна. Что я хотел сказать? (*Смеется.*)

В.: А что остальные члены группы думают о вашей карьере в последние пять лет?

Боуи: О, это нечестно. Убирайся отсюда! (*Смеется.*) О боже.

Хант: Слушайте, мне нравится Дэвид. На личном уровне, очень нравится…

Ривз: Он дивный кот, верно?

Хант: Но, блин, эти альбомы. Не знаю. И тур «Glass Spider»?

Ну, сам я на нем не был, но его показывали по ТВ и…

Боуи: Но, Хант! (*Тоном комика из мюзик-холла.*) Я думал, ты не пропустил ни единого моего тура…

Хант: …Я никогда не пропускаю твои туры. Я никогда на них не хожу, вот и не пропускаю…

Боуи: Бум-бум!

Хант: Но мне не понравился «Glass Spider». Правда. Серьезно. Я думал, это было слегка ниже твоего уровня. Так мне кажется. Я же не должен сидеть здесь и утверждать, что мне что-то нравится, о чем я невысокого мнения. Я смотрел и думал: и этот парень сделал «Spiders From Mars».

Боуи: Он пытается сказать, что никогда меня не слушал после «Spiders From Mars»!

Ривз: Но «Glass Spider» — это было кабаре. И многие критики сказали…

Боуи: Ага, критики. Ты мне свое личное мнение скажи.

Ривз: Если тебе нужно мое личное мнение, спроси мою жену. Но для меня это было больше развлекухой, чем музыкой. Я был на саундчеке в Чикаго, и он был лучше, чем само шоу.

В.: Это было довольно переигранное шоу, вам не кажется?

Боуи: В свою защиту скажу, что в записи оно мне понравилось. Но я перестарался. Я слишком много деталей сотворил из… О Боже. Следующий вопрос!

Тони: Мы его допекли!

Боуи: На последнем туре было слишком много ответственности. Я каждый день был в стрессе. Надо было принимать по решению в секунду. Он был таким огромным, таким громоздким, и у всех были какие-то проблемы, все время, день за днем, и я был под таким чудовищным напряжением. Просто невероятно.

В.: Как вы справляетесь со стрессом?

Боуи: Плохо. Стиснув зубы, иду напролом — не самый лучший способ. Признаю, я перестарался и добавил слишком много мелких деталей в картинку, которая для других будет вот такого размера. (*Показывает крошечный зазор между указательным и большим пальцем.*) Поэтому тур «Serious Moonlight» сработал гораздо лучше, там было много широких, больших мазков, хотя и без проработки не обошлось. Там столько мимики было. А зачем весь этот труд? Все это на самом деле было только для меня.

Было так здорово спалить паука в Новой Зеландии в конце тура. Мы просто вынесли его в поле и зажгли. Какое это было

облегчение!

В.: Тексты на пластинке «Tin Machine» довольно жесткие. В них немало образов жестокости и насилия. Есть ли для этого определенная причина?

Боуи: Бог ты мой! Я и не знал, что они такие жестокие. Я бы не хотел на самом деле говорить, почему так произошло.

Ривз: Со своей стороны мы изо всех сил старались не давать ему браться за тексты и переписывать то, что было написано в первом порыве.

Боуи: Я об этом не задумывался. Вот что! Я даже не думал об этом. Правда. Парни все время были рядом, говорили: не сачкуй, пой то, что написалось. Будь этому верен. В прошлом, да и сейчас, чаще всего я довольно критически отношусь к собственным текстам. Говорю что-то, а затем думаю: «Нет, я, пожалуй, смягчу это немножко». Не знаю, зачем я это делаю. Я англичанин. Может, мне просто кажется, что тексты звучат невежливо или вроде того. Я не знаю наверняка, откуда это во мне, но как будто что-то внутри меня боится оскорбить кого-нибудь. Я всегда таким был.

В.: Вам приходилось в прошлом намеренно омрачать ваши тексты? Приукрашать идеи?

Боуи: Приукрашать? Нет. Сглаживать их. Но, несомненно, не так давно мне никто не позволял этого делать. Ривз весьма прав, и для меня это оказалось уроком. Они не давали мне переписывать. Эти тексты — мои первые вроде как чувства, когда рождались песни. Я просто записывал их так быстро, как мог. Знаешь, ко мне недавно на улице подошел парень и говорит «Тебе нравятся киски и собачки?» А я отвечаю: «Да, еще как, только меня зовут не Исобачки!»

В.: Сразил наповал.

Тони: (*Смеется.*) О Боже…

Боуи: Нет, правда, слова просто ложились на холст прямо так, как были…

Ривз: Не хочется вспоминать Арта, но…[50]

Боуи: Арт хорош на самом деле. Да, за все тексты отвечал Пол, но Арт мог спеть их так, что у вас слезы на глаза наворачивались. Даже его плаката на стене довольно, чтобы разрыдаться!

В.: В текстах есть строки, на которые сразу обращаешь внимание. Могли бы вы их объяснить? Например, в песне «Pretty

Thing» строчка «Связать тебя, притвориться, что ты — Мадонна».

Боуи: (*Смеется.*) Послушайте, мы тусовались с Шоном, и он нам кое-что рассказал. Понимаете, о чем я? Не-а. Это просто набросок. Я просто старался придумать… В любом случае, это такая глупая песенка…

В.: Вам не кажется, что Мадонна может возмутиться?

Боуи: Возмутиться? О… Да кому какое дело? Правда?

В.: Кто придумал делать кавер на «Working Class Hero»?

Боуи: Думаю, я. Она всегда была одной из моих самых любимых песен. Я безумно люблю весь тот первый альбом Джона Леннона. Я думаю, все эти песни так прекрасно написаны и все они опять же рубят сплеча. В них есть честность. И мне всегда казалось, что именно это песня отлично звучала бы в рок-версии. Это стоило сделать.

В.: А как Шон Леннон к этому относится?

Боуи: Думаю, ему очень понравилось. Он следит за альбомом практически с самого начала, со второй недели. Он большой поклонник Ривза.

Тони: Ривз давал ему гитарные уроки, пока мы работали над записью.

Боуи: О, как мило.

В.: Одну из песен альбома, «Bus Stop», вы исполняете с очень сильным английским акцентом. Почему ваш акцент так сильно меняется от песни к песне?

Боуи: Эта песня кажется такой английской. Практически водевиль. Я не знаю, можно ли сказать в сравнение, что остальные кажутся американскими, но эта для меня была очень английская.

В.: Вы все еще ощущаете себя англичанином?

Боуи: Ну, я так мало времени здесь провожу. Я почти не был в Англии с 1973 года. Я мало о ней на самом деле знаю. Приезжаю раз в год, а то и реже. Когда я жил в Берлине, я вообще в Англию не ездил. Жил в Берлине два с половиной года, никуда не выезжая. То есть мое нынешнее знание об Англии — полностью вычитанное из книг и газет. Но в смысле атмосферы — меня сшибает с ног всякий раз, когда я приезжаю туда недели на три-четыре.

В.: Картинка не выцветает? Старый добрый Туманный Альбион.

Боуи: Вовсе нет.

В.: А по юмору скучаете?

Боуи.: Да. (*С каменным лицом.*) Это то, что остается с тобой. Навсегда. (*Смеется.*)

В.: Возможно, вы уже слышали новую пластинку Лу Рида «New York». Что вы думаете о том, как изменился его стиль — в сравнении с вашим?

Боуи: Я думаю, что Лу, в отличие от меня, пишет гораздо более отстраненно. Он из тех, кто может просто сидеть, наблюдая за тем, что происходит вокруг, и записывать. Он очень нью-йоркский. Я уверен, не будь он музыкантом, он мог бы стать кем-то вроде писателя. Он бы писал небольшие эссе и их публиковали бы в «New Yorker» или в чем-то радикальном, вроде журнала «Bomb». Он прирожденный журналист. Он почти что музыкальный Вуди Аллен. Писатель, наблюдатель, Сэмюэль Пипс Нью-Йорка[51].

Тони: Тебе не кажется, что он превратился в карикатуру на себя самого?

Боуи: Нет, мне кажется только, что, старея, он становится тем писателем, которым и должен был стать — сочинителем рассказов. Он пишет в очень явной повествовательной форме. А в моих текстах все еще очень много символизма, бессознательного, эмоционального сочинительства. И я не знаю, откуда оно рождается, — оно просто выражает то, как я чувствую, что я вижу вокруг себя. В песне «Crack city» есть пара резких строк — «Они похоронят тебя в бархате, закопают тебя в землю» («They'll bury you in velvet/And place you underground») — совсем не скрытая отсылка к Velvet Underground. — и они там намеренно. Прощание с наркотиками — и это не шпилька в адрес Лу, потому что Лу не употребляет — потому что звук, который у многих ассоциируется вот с таким образом жизни, во многом воплощен ранними «Velvet Underground». Мне казалось, я смог выразить это в двух строчках.

В.: Вы в последнее время много слушали «Velvet Underground»?

Боуи: Нет. Я для этого слишком стар. (*Смеется!*) Это был 1971-й!

В.: Но вы точно слушали Джими Хендрикса прежде, чем создать этот альбом.

Боуи: Джими Хендрикс там точно есть. Диск, недавно вышедший на лейбле Rykodisc — это что-то невероятное (Американский релиз «Live at Winterland»). Насколько ясное у

него было восприятие, просто невероятно. Все ловил с воздуха. Думаю, я сейчас заново открыл для себя Хендрикса, Cream, Neu, Can — все эти группы берлинского периода — Гленна Бранку (шумовой электрогитарный оркестратор). Лично я — что не скажешь про эту троицу — довольно много времени провел со своими старыми альбомами, чтобы вернуть себя к тому, зачем я вообще пишу: «Lodger», «Scary Monsters», «Low». Я делал это и до того, как мы все повстречались. Мне не очень нравилось, что я делал как музыкант и исполнитель. Со мной иногда так бывает. Думаю, с любым сочинителем и исполнителем такое случается. И в этих случаях неизменно — а со мной так всегда — ты возвращаешься к тому, что считаешь своими корнями. Для меня это были те, кого я слушал, будь то Сид Барретт, Хендрикс и кто бы то ни был, и то, что ты сделал сам и уверен, что это было здорово. И ты снова и снова это переслушиваешь и думаешь: «Куда подевалось то состояние моего ума? Почему я больше не думаю, как раньше, не думаю, что мне стоит первым и главным делом радовать себя самого, а уж если кому-то еще затем это понравится — так круто. Но сам я не буду счастлив, пока я недоволен».

Видишь ли, я обожаю эти альбомы. Я уверен, что я записал несколько великих альбомов. В целом за двадцать лет я в основном делал вещи, которыми я очень доволен, и рад, что я это сделал. Думаю, я делал потрясающие альбомы. Мне нечего скрывать. Я их обожаю. Обожаю мои песни. И я так злюсь, просто с ума схожу, когда слышу песни, над которыми не постарался в полную силу. Я никак не могу выразить, что я чувствую, когда слушаю эти альбомы, но это создает… атмосферу.

В.: Вы принимали наркотики, когда записывали альбом?

Хант: Сплошное ЛСД, да?

Боуи: Лосось, Семгу и Датские булочки. (*Смеется.*) Нет, мы не принимали наркотики. Мы все прошли через этот период, и все мы иначе представляем, что хотим делать с собственными жизнями, чем это было десять лет назад. Все мы в прошлом в своей жизни накосячили и осознали это и — зачем время терять — сейчас хотим только делать то, что делаем, и просто наслаждаться этим, как есть.

Тони: Теперь мы стали благоразумнее. Мы не гнались за саморазрушением, записывая альбом. Наше представление о тусовке — это не бар и не наркопритон.

Боуи: Мы тусовались на парковке! Сидя в удобных креслах.

В.: А какой, в свою очередь, вам вспоминается запись «Low»?

Боуи: Я был тогда совсем другим человеком. Я прошел через долгий период наркотиков, и Берлин был моей дорогой к спасению, к пониманию, как жить без наркотиков. (*Поворачивается к Тони.*) Тебе знаком этот период?

Тони: Я помню этот период. Я то же самое пытался понять тогда.

Боуи: Тебя все время бросает из огня в полымя, ты ни в чем никогда не уверен. Пройти через этот период очень непросто. Так что на «Low» я думал не о музыке. Музыка просто воплощала мое физическое и эмоциональное состояние… мои настоящие переживания. Музыка была почти что терапией. Это было так: «Ура, мы сделали альбом, и вот так он звучит». Но это был побочный продукт моей собственной жизни. Он словно бы сам случился. Со звукозаписывающей компанией я об этом не говорил. Никогда никому это не рассказывал. Я просто сделал этот альбом… В состоянии отходняка. В ужасном на самом деле состоянии.

В.: Почему вы решили уехать именно в Берлин?

Боуи: Ну, главная причина, по которой я выбрал Берлин — что он такой непафосный город. Джим (Игги Поп) и я — у него были такие же проблемы — мы знали, что это было такое место, где можно было спокойно гулять самому по себе и никто тебя не трогал. Им там всем наплевать на все. Циничные, ироничные люди — и нет лучше места, если надо отправиться на поиски себя и понять, чего хочешь на самом деле.

В.: Когда вы слушаете «Low», это не вызывает тяжелых воспоминаний? Вас в пот не бросает от него?

Боуи: Бросает. Он разом возвращает меня в то время. Это замечательная работа, но тебя действительно снова кидает в ту дрожь и пот.

В.: А какие периоды творчества Боуи могут назвать любимыми остальные члены группы?

Ривз: «Aladdin Sane», «Station To Station».

Хант: Мне нравится «Ziggy Stardust and the Spiders».

Тони: Я тоже за «Ziggy Stardust». Он оказал такое влияние. Я прямо запал на Ронсона и на того басиста. Кто был басистом?

Боуи: Трев. Тревор Болдер. Трев все еще играет музыку. Сейчас он с «Uriah Heep», не так ли?

Ривз: Это был крутой период — с 1970 по 1973-й — потому что можно было пойти в школу с зеленой прядью в волосах и сказать: «Да пошли вы все, я выгляжу как Дэвид Боуи».

Боуи: Настоящим признанием для меня стало, когда я

впервые познакомился с Микки Рурком и он сказал (*невероятно наигранно изображая Микки Рурка*) «О, чувак, в 1973-м, чувак, я одевался совсем как ты, чувак, у меня были зеленые волосы и сапоги на толстом каблуке и кожаные штаны». И я пытаюсь представить себе Микки Рурка во всем этом обмундировании. Я сказал: «Ты был глэм-рокером?» Он говорит: «Да, чувак, во Флориде такого никто никогда не видел!» И мне показалось, что это так круто. Я так был воодушевлен этим. Что для такого парня, как он, это была важная часть его жизни.

В.: Это должно часто с вами случаться — что люди соотносят периоды своей жизни с разными этапами вашей карьеры.

Боуи: Это случается и… это прекрасно. Нет, правда прекрасно. Всегда так мило. Если это все что-то для кого-то значило — просто замечательно. Даже если ты дерьмово выглядел с тенями на веках. (*Смеется.*)

В.: На что будут похожи живые выступления «Tin Machine»?

Боуи: Когда это случится, то это будет, мне кажется, так называемое довольно интимное переживание. Мы уже сыграли один концерт. Мы появились в клубе в Нассау, где мы записывались, и сыграли четыре или пять песен. Просто пришли в клуб и сыграли там.

Ривз: Мы не были заявлены, просто вышли на сцену, и слышно было, как люди в зале шепчутся: «Это же Дэвид Боуи! Нет, это не может быть Дэвид Боуи, у него бородка!»

В.: Так что, концерты будут довольно безыскусными?

Боуи: Без театральности. Это наверняка. Только шестичастная духовая секция и гимнаст!

В.: Как вы будете одеты?

Боуи: Вы сейчас на это смотрите. В то, что на нас сейчас.

Хант: Я, пожалуй, носки сменю.

Боуи: И Кевин Армстронг будет играть. Он с нами с самого начала. Изначально Кевин был в группе, с которой я выступал на фестивале «Live Aid». Он оттуда. Он будет играть на ритм-гитаре, потому что я попробовал, но моя ритм-гитара недостаточно хороша.

Ривз: О, да ладно, ты просто хочешь бегать по сцене и выцеплять девчонок из зала.

Боуи: Ты меня поймал. (*Смеется.*) Не хочу быть прикован к микрофону.

В.: Для вас это большая перемена — не делать пышной

театральной постановки?

Боуи: Ну, пышной она была только в последних нескольких турах. Перед «Let's Dance» последний театральный тур, который я делал, был «Diamond Dogs», еще в 1974-м. Все после этого, вроде тура «Young Americans», было довольно простым. Словно белый соул-бэнд. Мы пытались воссоздать такой образ. Там был (Дэвид) Сэнборн на саксофоне, Лютер Вандросс на бэк-вокале, все такое. Это была офигенная группа, но не слишком театральная. Она звучала просто отлично, и целью ее было добиться звучания «белого соула». И затем на туре «Station To Station» была иллюминация, но мы ничего особого не делали. Я довольно хаотично ходил по сцене, и прожекторы все время делали вот так (*открывает и закрывает ладони*). Это было очень черно-белое шоу. В нем все было основано на бесцветности. Так что театральность действительно началась после «Let's Dance». С 74-го по 83-й никакой особой театральности не было.

В.: Вы много слушали хардкора.

Боуи: Обожаю трэш-металл. Или спид-металл. Это на самом деле уже давно популярно в Америке. Все зародилось где-то в 78-м или 79-м в Калифорнии. Это в каком-то смысле стало калифорнийским звуком. Теперь и Нью-Йорк его подхватил. Я говорю, что обожаю его, но на самом деле это зависит от группы.

В.: Вы продолжаете следить за тем, что происходит в Великобритании?

Боуи: Не слишком. Я много слышал всего английского. Я всегда в курсе того, что происходит в плане музыки. Меня давно уже ничто особо не восхищало. Что там сейчас?

В.: Хардкор, дип-хаус, различная мировая музыка, Моррисси все еще довольно популярен.

Боуи: О, он неплох. Думаю, он замечательный автор текстов. Но мне никогда не были по душе его мелодии. Я большой поклонник классической мелодии, а его мелодии очень неровные. Они слишком истощены. Но его тексты кажутся мне абсолютно замечательными. Он один из лучших авторов текстов, что Англия — а он очень английский — породила за последние годы. Я немного знаю о его образе и вообще о нем, потому что никогда не видел его вживую, но пластинки мне нравятся.

В.: В своих прежних интервью вы часто выбирали названия определенных групп, что вы в то время слушали — «Psychedelic Furs», «The The», «Screaming Blue Messiahs». Вы их практически

пропагандировали. Есть ли у вас кто-нибудь на примете сейчас?

Боуи: Так приятно иметь возможность сказать, что моя любимая группа — это «Tin Machine». Она удовлетворяет всему, что я хочу сейчас от музыки. Будучи тем, кто я есть, откуда я, моих лет, все, что я хочу слушать — это «Tin Machine». И это первый раз за долгое, долгое время, что я действительно могу так сказать.

Ривз: Это костюм в полоску и крэк.

Боуи: Это что? Костюм в полоску и крэк? Отлично. Могу я так сказать?

Ривз: Конечно.

Боуи: Кстати, говорил ли я вам, что это костюм в полоску и крэк. (*Смеется.*)

Наше интервью пришло к этому удовлетворительному завершению, Дэвид Боуи встает и подтягивает галстук. Он нервно переспрашивает о том, безопасны ли полеты в Великобританию? «Почему у них все время эти задержки? — спрашивает он с истинной паранойей боящегося летать. — Рейсы действительно так надолго задерживают или все это только слухи авиакомпании?» Когда он узнает, что один рейс был задержан из-за поломки крыла, лицо его становится красным, он снова садится, обхватывает голову и очень тихо говорит: «О нет, только не чертово крыло». Затем, вспомнив о своих рекламных обязанностях, он встает, пожимает мне руку и выступает с прощальным словом: «Знаешь, я слушал альбом дома, — доверительно говорит он, — и мой сын (Джоуи), который слушает рэп и хеви-металл, the Smiths и хардкор, сказал: „Это ты, пап? Боже, ну наконец что-то приличное!“»

Интервью «Tin Machine II»

Нобин Эггар. 9 августа 1991 года

Это интервью с «Tin Machine» было взято в Дублине, где группа занималась продвижением ее второго альбома, название которого, к сожалению, было столь же неизобретательным, как и содержание: «Tin Machine II». Он вышел на заре тура Боуи «Sound + Vision» — здесь его называют «прощальным туром», поскольку Боуи утверждал, что в этом туре он в последний раз исполнит свои старые песни. Дословная расшифровка интервью публикуется здесь впервые. Оно представляет собой занимательный и в чем-то даже познавательный портрет группы, взаимодействующей друг с другом даже тогда, когда запал «все за одного» слегка развеялся перед лицом того, что альбом не сумел пробиться даже в американские Top 100.

Словами Эггара: «За восемнадцать месяцев до этого я брал интервью у Боуи перед началом его тура „Sound + Vision“. Тогда он был напряженным, нервным, настороженным. А тут передо мной был другой человек: расслабленный, отпускающий шутки, говорящий дурацкими голосами. Это было совершенно групповое интервью: со всеми шпильками и шутками, которыми обмениваются музыканты, когда они относятся друг к другу с уважением. Не требовалось говорить это вслух, но все понимали, что Боуи здесь — первый среди равных, и со временем окажется, что парень, сказавший: „Я всего лишь песни пою, приятель“, просто разыгрывал очередную из мириады ролей своей карьеры. Но сила Боуи всегда была в том, что он верил в то, что делал, когда это делал».

Дискуссия открывается с разговора о Дублине, о первом сингле к альбому и видео к нему.

Дэвид Боуи: Тут все очень расслабленные, без пустого накручивания сюжета. Нога в конце видео — это для киноманов, как и гитара, нарезающая луну. Все это отсылки к двум другим испанским фильмам 20-х годов.

Ривз Гэбрелс: «Victory» в Лондоне хотела выпустить разные

синглы в Англии и Штатах, и мы уступили. Мы просто делаем песни. Какой бы трек ни выбрали синглом, мы поддержим.

Хант Сэйлс: Мы их делаем, а они продают. На все потребовалось месяцев 10–11. После нашего первого двух- или трехнедельного тура мы отправились в студию и записали где-то от 25 до 35 песен. Вскоре после этого Дэвид отправился в сольный тур, прощальный, но когда у него случались перерывы, мы продолжали то там, то тут работать над пластинкой.

Боуи: Перед прощальным туром мне казалось, что мы закончили второй альбом. Все понимали, что все это придется отодвинуть на задний план, пока я выполняю свои обязательства перед Ryko. Но пережидать очень сложно. В перерывах моего тура мы возвращались и записывали новые треки. Мы записали «One Shot» с Хью Пэдхамом. До марта этого года это был непрерывный процесс, пока мы не выбрали нужные треки и не смиксовали их.

Как вы все оказались вместе? Поначалу казалось, что проект этот одноразовый.

Тони Сэйлз: Начало было положено пятнадцать лет назад, когда Хант, Дэвид и я работали с Игги Попом на альбоме «Lust for Life». Мы отправились в дорогу и сыграли тур с Дэвидом на клавишах, и затем у нас был еще один тур с Игги Попом. На саундчеках мы трое все время импровизировали и забавлялись с разной музыкой, которую написал Дэвид или мы. Мы просто дурака валяли. Нам нравилось играть вместе. Это было чем-то другим. Мы никогда не заговаривали о том, чтобы сколотить группу. Но нам казалось, что мы просто как-нибудь наткнемся друг на друга и еще немножко сыграем вместе. Время шло. В течение этих лет мы встречались, тусовались. Три года назад я случайно наткнулся на Дэвида в Лос-Анджелесе и он сказал мне, что работал с этим выдающимся гитаристом. Он сказал: «Слушай, почему бы нам всем не встретиться, не обменяться идеями?» Хант, Дэвид и я встретились в Лос-Анджелесе, а две недели спустя мы уже были в Швейцарии, где впервые встретили Ривза.

Гэбрелс: Моя жена работала на туре «Glass Spider» в Америке.

Боуи: Она пришла в последний момент, отвечать за прессу. Она была подругой друга и пришла на последние несколько месяцев. Я познакомился с Ривзом, потому что Сара работала в туре. Он там тоже был, такой вежливый и тихий, мы об искусстве разговаривали. Я даже не знал, что он музыкант. Для меня он был муж Сары, который когда-то учился в художественном. Затем Сара дала мне кассету, уже ближе к концу тура, и сказала: «Ты должен это услышать, это работа моего мужа». Я ответил: «Отлично», но я не очень об этом помнил, потому что когда ты в

туре, тебе дают столько записей — три или четыре сотни, — но потом я всегда их все слушаю. Так что когда я вернулся в Швейцарию, я принялся все это изучать. Ставлю его запись — и не могу поверить в то, как он играет. Не могу поверить, что вот этот парень играет так. Посмотри на него — подумаешь, что, играй этот парень на гитаре, это будет испанская классическая. Но это точно не она… о, я не могу этому подобрать определения. Меня это поразило настолько, что я позвонил ему и спросил, не хочет ли он приехать.

Ко мне как раз тогда обратился Эдуар Лок из канадской танцевальной группы «La La La [Human Steps]», который собирался сыграть спектакль в Лондоне для ИСИ [Института Современного Искусства], чтобы собрать деньги на починку их проваливающейся крыши, и спросил, не хочу ли я написать музыку. И это был отличный повод поработать с этим новым гитаристом. Так что мы стали работать вместе, а бас-гитару и барабаны нам исполняли машины. А затем до меня снизошло, что люди, которые действительно играют как эти машины, так громоподобно, тяжело — это Хант и Тони. В течение 36 часов после их прилета мы записали первый трек первого альбома «Tin Machine». И так мы поняли, что хотим делать то же самое в тех же рамках.

Первый альбом «Tin Machine» был принят довольно вяло.

Боуи: Только не нами. Мы — огромные его поклонники. Я до сих пор эту пластинку ставлю. По-моему, это лучший альбом года. Мне самому обычно мои записи так сильно не нравятся. Но я думаю, что первый альбом «Tin Machine» — это первоклассно, это классика. Я его действительно обожаю. Это очень интересный звук, отчаянные попытки четырех людей объяснить себя друг другу. Эти парни никогда раньше не встречали Ривза. Между ними было много стычек. Музыка была единственным цементом, который нас всех скрепил.

Второй альбом получился более органичным?

Т. Сэйлз: Группа достаточно долго играла вместе, чтобы выступать на сцене. Хаос первого альбома — это материалы группы, которая только собралась.

Как вы вписываетесь?

Боуи: Я просто пою песни, приятель. Впервые за двадцать пять лет я не главное имя. Абсолютно. Это круто.

Вы первый среди равных?

Боуи: Вам лучше спросить остальных.

Х. Сэйлз: Только Дэвид знает, каково ему, но в студии мы записали 36 треков за шесть недель. Они просто валили как снег. Бывало, что мы заканчивали и Дэвид говорил: «Я бы хотел еще кое-что попробовать», а мы отвечали: «Нет, мы только что это записали, все, запилено». Мы подтрунивали над ним…

Габрэлс: Может, даже слегка издевались.

Хант: … И он смирялся.

Всегда?

Боуи: Я в группе людей с очень сильной волей: все делятся своим мнением, но никто не отдает приказы. Мы достигли согласия в том, что и где мы делаем.

Х. Сэйлз: Он совсем не целочка, но и никто из нас [не она]. Вопрос часто оказывается в том, кто сегодня самый сильный.

Габрэлс: Принимая во внимание историю Дэвида, когда мы собрались вместе, стало ясно, что мы группа. Что это ощущается как группа, выглядит как группа, пахнет как группа, так что это должно стать группой. Из-за роли Дэвида в поп-мире он должен был быть тем, кто примет это. Как бы мы все ни чувствовали себя группой, тяжесть решения была на Дэвиде. Это к вашему вопросу о «первом среди равных». Его большая карьера продолжится как с группой, так и без нее. Дэвиду было решать.

Т. Сэйлз: Так много всего зависит от репутации. Мы все сможем себя обеспечить тем, что мы делаем. Мы все еще выживем без Дэвида. Мы играем двадцать с лишним лет. Дэвиду пришлось что-то отсеять, противопоставить тому, кто он и откуда пришел.

Гэбрелс: (Боуи) Я не хочу за тебя говорить.

Боуи: (Ривзу) Понимаю. Можешь не объяснять.

А каково было, когда вас поставили на паузу ради тура «Sound + Vision»?

Т. Сэйлз: Нас не ставили на паузу. Дэвид рассказал нам, что у него есть другие обязательства, и мы с ним все это проговорили. Мы потратили это время на другие свои проекты.

Боуи: Это было непросто, особенно для меня, потому что я был, да и все еще остаюсь, таким воодушевленным нашей группой.

Тур «Sound + Vision» оказался для меня разочарованием. Как будто ваше сердце было не там.

Боуи: Нет, мое сердце было в туре «Sound + Vision». Я совершенно с вами не согласен. Это один из лучших моих сольных туров за долгие годы, как просто все было оформлено,

как мы обращались с большими стадионами, один из лучших не только для меня, но и для всех других музыкантов.

Так что для вас это было не только ради денег?

Боуи: Конечно, я играл за деньги, но это не отрицает и не умаляет вложенных мною усилий. Когда ты делаешь что-то настолько большое, ты должен понимать, какие деньжищи с этого заработаешь, и я был бы глупцом, если бы не понимал этого.

Т. Сэйлз: Нам стоит подчеркнуть, что ты делал это не только ради денег.

Боуи: Это несущественно, потому что все равно никто не принимает это всерьез. Что касается моего творческого вклада, я привлек всех, кем действительно восхищаюсь, в команду тура, и Эдуар Лок работал над внешней концепцией тура, и Эдриан Белью и его группа, которая сегодня одна из лучших небольших групп музыкантов. Не считая тех, кто здесь сейчас, потому что это величайшая группа. В смысле команды это был один из самых приятных туров в истории. Все люди были так щедры и открыты.

Т. Сэйлз: Предполагалось, что мы сами захотим отправиться в тур, подыгрывая Дэвиду Боуи на песнях Дэвида Боуи. Мы об этом говорили. Поиграв с Ривзом и записав эту пластинку, мы решили, что хотели бы это сделать, переключить передачу, отправиться в путь и играть для Дэвида. Что же, я фанат Дэвида. Я точно за его песни.

Боуи: А я твой фанат, Тони.

Т. Сэйлз: Но «Tin Machine» я поддерживаю больше.

Вы ушли из EMI в Victory Records.

Боуи: У нас договор только на один альбом для этой группы. Прямо сейчас я не подпишусь ни с одним лейблом как сольный музыкант. Мы очень старались найти лейбл, который хотел бы только «Tin Machine», не Дэвида Боуи, потому что от последнего нам толку не было. Victory целиком и полностью поддержали то, что мы хотели сделать. Мы не собирались навесить на себя обязательства снова отправиться в студию и записывать новый альбом, если мы перестанем подходить друг другу музыкально. Эта группа будет жить ровно столько, сколько мы получаем от этого удовольствие. Мы не дадим себя затолкать в любую другую ситуацию. Если все начнет обваливаться, никто не хочет оказаться в этом насильно. «Tin Machine» сейчас абсолютно сосредоточила всю нашу музыкальную энергию. И в следующем году я точно не буду делать ничего сам по себе.

Пусть все идет как идет. Если после тура мы все так же будем любить друг друга, будет третий альбом. Но зачем строить

прогнозы. Может, мы окончим в стиле «Guns N' Roses» встречает «The Who»: вцепимся друг другу в глотки. Я в это не верю. Мы не играем в эту корпоративную рок-н-ролльную игру, когда каждое движение расписано на годы вперед.

Т. Сэйлз: Мы играем вместе, потому что нам это нравится. Если это нравится кому-то еще… круто! Мы можем как делать это, так и не делать.

Боуи: Мы хотим работать только с фирмой, которая поддержит нас на тысячу процентов. Мы не хотим внезапно обнаружить, что нас снова заносит в позу Дэвида Боуи. С меня этого довольно, с нас всех. Значит, и им придется с этим смириться.

Т. Сэйлз: Что до нашего первого лейбла, не думаю, что они были в восторге. Когда мы все встретились, это было просто чтобы увидеть, что случится дальше. Из этого вышла группа, которая могла бы быть его пластинкой, сольной записью Ривза… Но это была очевидно групповая пластинка.

Гэбрелс: Мы все песни так или иначе пишем вместе, а большинство текстов Дэвид сочиняет вместе с Хантом.

Боуи: Хант на этой пластинке поет несколько песен, [«Sorry»] и «Stateside». В живых выступлениях он поет больше. Это все развивается своим ходом, что прекрасно. Ты не знаешь, куда движется группа, очень свежее ощущение для нашего времени.

Гэбрелс: В отличие от тех же «Guns N' Roses», мы проводим время вместе, занимаясь тем, чем увлечен каждый отдельный член группы, тем интереснее, когда мы собираемся вместе, потому что за это время каждый из нас должен был обзавестись новыми увлечениями.

Боуи: У всех есть свои семьи, так что мы не живем друг у друга в задних кармашках, когда все превращается в инцест, когда все закручивается и звучит одинаково, когда это чаще всего единственный на всех общий опыт. Это не лучшая вещь для творчества.

А чем вы предпочитаете заниматься, когда не вместе?

Гэбрелс: Читаю. Я гитарный наркоман. Я играю с друзьями из Бостона, с которыми мы вместе играли десять лет до «Tin Machine». Я занимаюсь различной деятельностью. Работаю над саундтреками. Рисую и всякое такое. Большинство моих друзей — серьезные журналисты, инженеры, юристы, местные музыканты. Это другой мир. Им, наверное, кажется, что я странный, потому что я не странный, каким, согласно популярному мифу, должен быть рок-музыкант. Немало людей загоняются до смерти, стараясь этому соответствовать. Мы вычеркиваем их имена из

записных книжек. Я никогда не хотел жить жизнью, которая мне не подходит, соответствовать чьим-то представлениям, каким должен быть музыкант. Люди считают, что мы не стираем белье, не моем посуду, не меняем кошачий туалет. Как будто прилетает маленькая птичка и все это делает за нас. Это не так. Когда я играю с друзьями, ничего не меняется, все как и было: только парочка усилителей.

Х. Сэйлз: Я играю в хардкорных клубах в округе Ориндж, в клубах Тихуаны, собрал себе группу в барах Лос-Анджелеса. Я работаю в Техасе с новой группой под названием «Geffen», с которой никто не хотел работать, потому что это означало бы действительно работать. Я уже встречал таких продюсеров: приходят и что-то из группы вытягивают. Мы свои альбомы так не делаем. Это была одна из причин, по которой я отправился в Австралию. Есть печальная история с Джо Перри, который сказал, что если хочешь быть рок-музыкантом, иди играй в баре в Кембридже — там и играть особо негде, так что он давно уже не в курсе. Я — шоумен от рок-н-ролла.

Боуи: Представить себе не могу, чтобы мы вот так пустили к себе кого-то, кто не заинтересован искренне в творческом процессе. Я бы этого не вынес — присмотра человека в костюме.

Т. Сэйлз: У меня трое детей, так что я в ответе за три маленькие жизни.

Боуи: За нас троих (смеется).

Т. Сэйлз: Семь, восемь и двенадцать. И 37 — их мать. Я также актер. Снимаюсь для телевидения в Лос-Анджелесе. Сделал с десяток реклам для Pepsi, Polaroid. Рекламировал норвежский шоколад под названием «The Blues». Я сейчас не вкладываюсь целиком в актерство, но это мое призвание. Сейчас я, прежде всего, сосредоточен на отцовстве. Я взрослый человек. Я уже не семнадцатилетний мечтатель. Мне нравится то, чем я занимаюсь.

Боуи: А я все еще семнадцатилетний мечтатель. Перед Рождеством я снялся в фильме, он называется «История с ограблением» с Розанной Аркетт — впервые мне предложили комедию, не считая «Абсолютных новичков», которые комедия по определению. Я уверен, что Джульен [Тэмпл] очень талантливый режиссер, и однажды он сумеет собраться и снять полнометражный фильм, в котором есть непрерывность. Его главной слабостью тогда стала нарезка фильма на камео. Возьмите любой четырехминутный отрывок — и он выглядит круто, но в этом не было целостности, потому что не случилось квантового скачка из пятиминутных видео в полнометражный фильм. Сейчас он работает над новым фильмом, который весь построен на актерстве, без спецэффектов, так что верю, что он

справится. Способность у него есть.

Помимо этого, я снялся у Джона Лэндиса в сериале «Как в кино». Он только начал этот сериал, и первую серию снимает он, а над остальным будет работать другой режиссер. В первой серии снимался я, Сильвестр Сталлоне, Том Бересджер и Мими Роджерс. Это тоже комедия. Я играю роль английского кинорежиссера, самодовольного козла, основанную на ком-то, всем нам хорошо известном. В «Истории с ограблениями» я играю афериста. Это был дебютный фильм Ричарда Шепарда, гораздо более нью-йоркский, чем лос-анджелесский, комедия в духе Скорсезе. Жесткая, но иногда истерически смешная. Я весьма доволен. Я недолго собираюсь этим заниматься, потому что в следующем году, я сниму собственный фильм. Я закончил сценарий в этом году, и в следующем месяце начну перерабатывать черновик. В марте-апреле пройдет пре-продакшн, а в августе примемся за съемки. Меня в нем не будет, а все остальное секрет.

Вы раньше говорили, что фильмов больше не будет.

Боуи: Как это было глупо с моей стороны. Если его совсем не примут, я больше никогда не буду снимать фильмы. Но я могу оказаться и гением [кино].

Сценарии были настолько невероятно смешные, я хохотал до слез. Мне нравится работать с Лэндисом, он очень забавный человек. Когда работаешь с Тимом Попом, нельзя не поддаться веселью. Он невероятно эксцентричен, очень забавен. Он прятал камеры за двусторонними зеркалами, так что мы видели только тех, с кем играем. Это была странная атмосфера. Мы никогда не знали, когда он снимает, а когда нет. Он снимает кино, как мы пластинки записываем.

«Tin Machine II» кажется гораздо более осознанным, чем ваши последние работы. Включение в него кавера на Roxy Music — песни «If There Is Something» — отсылает слушателя во времена Зигги.

Боуи: Это наши последние работы. Чтобы немного спутать ваши карты, скажу, что кавер на Roxy Music был записан для первого альбома, это была наша вторая запись, и мы включили его, чтобы показать осознанность того, что мы делали тогда и сейчас. Мы сделали это потому, что после «Heaven’s in Here» мы так выдохлись, что не находили в себе сил записать еще одну песню, так что мы использовали чужую старую песню, чтобы показать наш подход как группы к чужому материалу. Мы также перепели «Working Class Hero» на первом альбоме. Когда мы

микшировали альбом, я вспомнил, что мы сыграли эту песню Roxy и нашел ее, чтобы послушать, как она звучит. Мы на ней правда только начинали.

Это очень осознанная группа, потому что после первой пластинки мы работали два года, в том числе играли вживую, даже если это всего двадцать концертов. Именно играя на сцене, ты понимаешь, что ты в группе. Когда играешь музыку на концертах, ты как будто возвращаешься на двадцать лет назад. Иногда мы выступаем просто чудовищно, но бывают такие концерты, когда я думаю, что никакая группа с нами не сравнится. И это так здорово, ведь у нас нет ни машин, ни шаблонов, ни фонограмм, ничего такого. Только радость живой музыки. Мы не стремимся добиться середнячка на каждом концерте. Постоянно то взлет, то падение. Так всегда бывает, когда группа играет вживую: никогда не знаешь, случится ли «Cream», будут ли они играть как единое целое, или разобщенно, или как еще. Когда мы впервые выступали с Игги, там тоже так было. Как музыканты, мы наслаждаемся процессом. Вот где начинается настоящая музыка — через смену песен каждый вечер. Благодаря Ханту, я никогда не знаю, куда оно все идет. Может, мы захотим с этим покончить, и у нас не выйдет, а может и наоборот.

Т. Сэйлз: Большинство наших записей сделаны с первого дубля. Оно складывается в первый раз. Начнете менять тут и там, как-то крутить, и это становится совсем другой формой, уже не группой.

Боуи: Мы никогда не проигрываем новую песню чаще, чем дважды. Если она не работает, она не идет в запись. Она должна сыграть почти сразу, или для нас это не песня.

Гэбрелс: Оставив в стороне отсылки к «Cream», это новая разновидность группы. Есть еще несколько таких же. Мы не двадцатилетние детишки в их первой группе. Мне 35. И в этой группе я младенец. И я не упускаю случая напомнить об этом.

Боуи: Мы все взрослые.

Гэбрелс: У нас у всех похожий жизненный опыт. Вместо того, чтобы пять лет жить друг у друга на головах, как другие группы, мы живем как бы параллельными жизнями и пересекаемся в группе, и это отражается на том, как мы играем. Деткам бы это не понравилось.

Что думает о «Tin Machine» ваш сын Джоуи?

Боуи: Если честно, он думает, что это лучшее, что я делал за долгое время. Но опять же он любит «Cream» и Джими Хендрикса. Как многие мальчишки его возраста, он фанатеет по группам

середины шестидесятых. И рэпу. Музыка черной Америки и середина английских шестидесятых — вот что у этого народа в почете. Вот это то, что надо — и всякая манчестерская музыка.

Т. Сэйлз: Мой восьмилетка обожает рэп. Он потребовал себе Walkman, чтобы исполнять рэп на обеденном столе. Ему тоже нравятся «Tin Machine», «The Cure», все в таком роде. В его возрасте я не интересовался настолько разными вещами. Но и выбора такого тогда не было. Возбуждающий эффект MTV, группировки в школе, бритые головы — все это они проделывают в восемь. Это даже как-то пугает: у него уже есть сережка, и ему восемь, а я только сейчас ухо проколол. С нашествием драг-дилеров на школьные площадки дети к 12 годам уже обдолбанные. Такое странное время. Как эпидемия.

Боуи: Прямо сейчас это чисто американское явление. Оно не охватило Англию с той же силой. Боже, конечно, я переживаю, что наши дети подсядут на наркотики. Это совсем не приятная жизнь. Не дай Бог, это когда-нибудь случится с одним из наших детей, из близкого круга моей семьи и друзей. У каждого из нас есть друзья, которых убили наркотики. Ничего с этим поделать нельзя. Можно контролировать только собственную жизнь.

Х. Сэйлз: Я не принимаю наркотики.

Боуи: Точно. И я то же самое. Жить собственным примером — единственное, что можно сделать. Мы все в прошлом через это проходили. Мне совсем не сложно рассказать свой собственный опыт тому, кто захочет спросить, я часто это делал. Можно использовать свой собственный опыт, свои собственные ошибки. Не стоит это замалчивать, прятать под ковер, как делали наши родители.

Т. Сэйлз: Мой восьмилетний сын не увидит, как его отец напивается и буянит дома. Но он видит рок-н-ролл по телевизору, «Guns N' Roses» и все такое…

Боуи: Нам правда стоит оставить их в покое, потому что мы их совсем не знаем. Не упоминать их случай. Они могут прийтись под руку, но…

(*Его прерывает дружный протест группы.*)

Боуи: Вся эта культура наркотиков во многом рождается как точное отражение того, что перед ними делали «Rolling Stones».

Гэбрелс: Надо позволять музыкантам высказываться о том, что кажется им важным. Если ты не согласен, то это тоже здорово, потому что создает пространство для обсуждения. Остается надеяться, что люди осознают свою собственную ответственность. Одна из причин в том, что они в самом центре этого и им не хватает полной картины.

Боуи: Когда я вижу музыканта, пропагандирующего

наркотический угар как крутой образ жизни, нельзя не надеяться, что наркотики убьют его, это будет лучшим примером, честно. Ты не испытываешь ничего, когда ты на наркотиках. Ты становишься бесчувственным. Вот когда ты слезаешь с наркотиков или перестаешь пить, вот тогда на тебя нахлынывают чувства и тебе надо научиться с ними справляться, а если ты не научился справляться с ними, то, парень, берегись. Стать чистым — это задача не для слабых. Это опасность, время, которое не оставляет на тебе живого места. Это не просто грусть. Ты думаешь: «Да пошло оно все, я ничего не стою, буду кем-нибудь другим». А когда у тебя не получается стать кем-то другим, ты принимаешь наркотики, чтобы стать кем-то, да кем угодно. Когда ты молод, ты никогда не говоришь себе: «Когда вырасту, хочу быть торчком». Ты как-то сам туда позже скатываешься. Это ужасно. Насколько мне известно.

Если музыка развивается по спирали, то вы сейчас должны быть на правильной волне.

Боуи: Поосторожнее со сравнениями. Не стоит так сильно ими разбрасываться, Юджин. Музыканту требуется то, чего ему не хватает в воздухе, чего мне не хватало в собственной жизни. Это естественное притяжение с группой музыкантов, оформившееся в итоге в такую группу, к которой мы все стремимся. Нам это нужно. В жизни, как и в искусстве, все происходит из нужды.

Т. Сэйлз: Я не стал бы поддерживать своих детей в свободе делать все, что угодно. Я бы поддержал их в том, к чему у них призвание. Если у них не выходит, я бы постарался сказать им об этом, но детям все равно ничего не скажешь. Ребенком я увлекался музыкой. Я засыпал под музыку ду-воп. Мои родители сказали, если у тебя не будет хороших оценок, ничем таким заниматься не будешь.

Боуи: Джоуи сейчас отправляется в колледж, изучает гуманитарные науки и коммуникации. Он понятия не имеет, чем хочет заниматься. А я всегда знал. Я был тем несчастным, кто замкнулся в том, что хотел, уже в восемь лет. Теперь я не вполне знаю, что я ищу, но я на улице без адреса — как мы в Дублине.

Т. Сэйлз: Когда я начинал, я понятия не имел, кто такие скауты звукозаписывающих компаний.

Габрэлс: Одно, думаю, надо сказать ясно: если ты успешен, тебя ждет смесь «Сладкого запаха успеха» и «Это Spinal Tap», а если нет, то тебе придется мыть полы, так что надо любить играть музыку, и это сделает мытье полов достойным того.

Т. Сэйлз: Если бы я с самого начала знал, что быть в рок-н-ролле, значит — проводить много времени одному в незнакомых

комнатах, много часов с людьми, которые не совсем с тобой, много путешествовать, очень много собирать чемоданы — все это не кажется слишком привлекательным. Но меня влекла музыка. Романтическое представление, что все, чем занимаются музыканты — это появляются, играют, получают деньги и женщин — это все чушь собачья. Только Чак Берри так делает.

Габрэлс: Но, хотя бы, путешествуя, ты отправляешься в места, где никогда не был. У тебя много времени читать, можно заниматься самообразованием. В любом большом городе есть музеи и галереи.

Х. Сэйлз: И «Бургер-кинги».

Боуи: Мы правда ходим в музеи.

Т. Сэйлз: Большинство музыкантов просто сидят в своих отелях и напиваются. Они пробуют все марки алкоголя со всего мира.

Боуи: Я люблю как можно чаще летать куда-то на самолете. Я свыкся с этим. Я это обожаю. Мне все еще очень нравится Индонезия. Я бы очень хотел отправиться в Индию. Я никогда не был там в 60-е, потому что думал, что там одни хиппи. Я был пару недель похож на хиппи внешне, но мое сердце к этому никогда не лежало. Я бы хотел поехать. Бирма ужасно меня завлекает.

Песня «Shopping for Girls» рассказывает о детской проституции в Северном Таиланде. Жена Ривза делала об этом репортаж. Песня родилась из того, что мы все говорили об этом как-то вечером. Я был в Таиланде и видел, как там все это происходит. Было непросто делать из этого сюжет, потому что мы не хотели делать из этого сенсации. Было непросто сделать так, чтобы это не было сотрясанием воздуха, так что в итоге это оказался чистый нарратив.

Как насчет ваших новых отношений?

Б.: Как твоя любовная жизнь, Дэйв? Я видел статью на разворот в английской газете, которая притворялась интервью Иман обо мне. Я читал что-то очень похожее пару лет назад. Может, это просто перепечатка была? Я не сделал ей предложения. Мы не собираемся жениться, и мы очень счастливы. Это все, что вам дозволено знать о моей личной жизни.

Г.: Мы все сделали ей предложение, так что все в порядке.

Б.: Меня прежде всего интересует здесь и сейчас. Тур начинается в октябре и закончится в феврале, с перерывом на Рождество. Европа, Америка, Япония, возможно, Австралия. Были разговоры о том, чтобы сыграть в Индонезии, на Бали, может быть, в Дели, Джакарте.

В прошлом было так, что люди работали на меня. Теперь мы работаем друг на друга. Мы честно делим заработанное на четыре части.

Г.: Я пытаюсь ухватить побольше других, но они ребята жесткие.

Х.С.: В самом начале было бы лучше, если бы нам полагались какие-то зарплаты, потому что были сплошные траты.

Б.: Группа полностью обеспечивает сама себя. Она работает сама на себя. Я не спонсирую группу. Это не мое хобби. Мы все платим свою четверть по счетам.

Х.С.: Я ни на кого не работаю. Я не делал этого со времен моей последней ошибки, коей являлся Игги. Но тогда я не считал, что работаю на него, наверное, поэтому группа была так хороша.

Б.: Эти парни так хорошо меня знают, что им на хрен не сдалось работать на меня.

Х. Сэйлз: Это группа в настоящем смысле слова. Что у него из прошлого, он может оставить себе. Никто ничего не ждет. Очень в духе 90-х. Хочется надеяться. 90-е — это перевернутые 60-е.

Б.: Мне нравится, что я полон возможностей. Перед альбомом «Let's Dance» я всегда казался себе счастливо балансирующим на самом краю мейнстримовой поп-музыки. Мне нравились деньги, но ради полного признания элиты мне потребовалось ограничить себя творчески. В прошлом я был гораздо больше сам по себе, но одна из сильных черт этой группы в том, что у нас много общего опыта. Мы все одного возраста, все разведены. Мы даже думали назвать себя «Четверо разведенных, или Корпорация Алименты».

Х.С.: Единственное, что отличает нас от остальных групп, это что наш солист — миллионер, а у них — нет.

Б.: Образ — это только простое слово для обозначения того, кто не боится меняться на публике. Все мои перемены действительно на виду. У «Tin Machine» есть свой стиль, но они не мода.

«Однажды, сынок, все это может стать твоим»

Стив Сазерланд. 20 и 27 марта 1993 года, газета «New Musical Express» (Великобритания)

Хотя спародировать его неровный, манерный вокал с интонациями кокни способны многие, у Боуи нет моментально узнаваемого музыкального почерка. И все же опознать его поклонников в других музыкантах совсем не сложно. Гэри Ньюман, «Echo & the Bunnymen», «Joy Division», «The Smiths» и Моррисси, «Pulp» — их почти ничего не объединяет, кроме определенных черт, которые выдают в них людей, когда-то часами сидевших в комнате, размышляя над творчеством Зигги Стардаста, и ходивших на его концерты, намалевав знак молнии на своих подростковых лицах: манерность исполнения, эзотеричность текстов, лукавство, показное презрение к традиционной роковой инструментовке, игры с андрогинностью или сочетание всего вышеперечисленного.

В список музыкантов, на которых, несомненно, повлиял Боуи, можно добавить группу «Suede», чей дебютный альбом вышел в том же месяце, когда газета «New Musical Express» организовала Бретту Андерсону встречу с человеком, который столь явно являлся его музыкальным крестным отцом. Сольный альбом-возвращение Боуи «Black Tie White Noise» должен был выйти месяц спустя. Этот двойной монолог между двумя поколениями героев столь же претенциозных, сколь и талантливых, растянулся на два выпуска газеты. На его страницах есть даже ценное объяснение Андерсона одного из его главных заимствований у Боуи: «Вокал на октаву ниже». Во второй части статьи Боуи делится некоторыми интересными семейными подробностями, открыто рассказывая о своем психически неуравновешенном полубрате Терри, покончившем с собой в 1985 году. Интересно заметить, что Боуи называет его здесь «сводным братом». Еще интереснее, что здесь содержится самое глубокое из всех интервью Боуи

исследование тем гомо- и бисексуальности в его творчестве.

Мерой измерения величия таланта Боуи может стать то, что с момента выхода этого интервью его роль нисколько не уменьшилась, в то время как карьера Андерсона после триумфального старта была довольно неровной.

Вместо «Night Flights» читайте «Nite Flights».

Часть первая

Случилось так: «Suede» готовятся выпустить свой дебютный альбом, и по удивительному совпадению обстоятельств один из главных кумиров Бретта Андерсона, Дэвид Боуи, готовится выпустить свой новый альбом всего неделей спустя. И вот, учитывая, что на «Suede», как многие считают, оказала значительное влияние глэм-сцена, придуманная Боуи в 70-х, учитывая, что грядущая пластинка Боуи «Black Tie White Noise», по слухам, станет возвращением к стилю после примерно десятилетия в отрыве, казалось чертовски клевой идеей свести их друг с другом.

Так что я записал для Боуи кассету с песнями «Suede» — я иногда посылаю ему разные записи, ему нравится оставаться в курсе. Я включил два первых сингла и всякие песни с бутлегов и принялся ждать. Обычно Боуи пишет мне в ответ, чтобы сказать свое «спасибо, но нет, спасибо». В этот раз все было по-другому.

«Из всего, что ты мне когда-либо посылал, — сказал он мне позже, — только про эту запись я сразу понял, насколько она крутая». Боуи согласился на встречу. Я сообщаю об этом Бретту, которого до того держал в неведении, так как не хотел разочаровать его, если что-то не сложится, и не хотел дать ему слишком много времени, чтобы запаниковать, если все пойдет по плану.

Мы встречаемся пасмурным днем в студии в Кэмдене, которую Боуи снял специально только для того, чтобы сыграть Бретту свой новый альбом. Бретт нервничает, Боуи держится уверенно. Они позируют для фотографий. Боуи принес с собой отпечаток с пленки, запечатлевший его фотосессию с Уильямом Берроузом в 1973-м. Сегодня Боуи одет точь-в-точь как Берроуз — серый костюм, белая рубашка в темную тонкую полоску, фетровая шляпа. Бретт одет как Бретт: в то, что таблоиды окрестили «шиком с благотворительной распродажи». «Знаешь что, — говорит Боуи Бретту, — давай я буду Биллом, а ты будешь мной».

Это помогает растопить лед.

Фотосессия окончена, и мы удаляемся в студию, где Боуи ставит нам некоторые песни с нового альбома. Он шутит о вещах, которые мне заранее не понравятся. Всякий раз он прав. Тут есть отличный, жесткий евродэнсовый номер «Night Flights», хреновый, манерный кавер на песню Моррисси «I Know It's Going To Happen», что-то очень странное под названием «Pallas, Athena», в котором Боуи голосом, измененным до неузнаваемости, вновь и вновь твердит о Боге как вершине всего. «Не знаю, о чем это, на хрен», — признает он.

Мы смеемся и пьем чай. Бретт хвалит Боуи за вольное обращение с саксофонным звуком, а Боуи жалуется на снобизм пуристов вокруг этого инструмента. «Как замечательно не понимать, что делаешь! — восклицает он. — Как когда Леннон велел оркестру играть с последней до первой ноты в „A Day In The Life“. Он понятия не имел, каким оскорблением это должно было для них стать». Боуи делится, как он рад снова играть с Миком Ронсоном, и Бретт удаляется отлить.

«Разве он не похож на совсем молодого Джимми Пейджа? — спрашивает Боуи. — Пейдж был сессионным музыкантом на моих ранних записях. Ему, должно быть, тогда лет шесть было! ХАхАха. Бретт так на него похож. Поверь, я точно говорю. Особенно когда улыбается…»

Бретт возвращается, и Боуи ставит нам последнюю песню. Это «Looking For Lester», стремительная джазовая инструменталка, где Боуи доводится поиграть с трубачом Лестером Боуи. Он признает, что песня становится нахальным подражанием колтрейновской «Chasing The Trane».

Песня заканчивается, и, предвосхищая неудобный момент перехода к интервью, Боуи незамедлительно пускается в длинное и сложное рассуждение о постмодернизме. Он начинает с того, как Пикассо в 20-е годы позаимствовал туземные формы из Этнологического музея, развивает свою мысль через недавнюю историю западного искусства и, наконец, довольно витиевато приходит к своей главной мысли:

«Твоя манера исполнения и твои тексты так хороши, что я уверен, что ты еще долго будешь заниматься музыкой, — говорит он Бретту. — Но отдаешь ли ты сам себе отчет, насколько сильно ты связан с аккордовой прогрессией… Ну, совсем не обязательно моей, ты, скорее, где-то из „Roxy Music“».

Бретт, заметно расслабившись, что не он тут правит балом, отвечает, что сама идея постмодернизма всегда казалась ему довольно скучной: «Мы никогда не хотели вызывать в других политические или культурные ассоциации прошлого, как это

делают „Denim“ и им подобные. Это сплошная теория. Просто многие вещи из того периода, многие придумки вызывают во мне скорее эмоциональный, чем умственный отклик. Среди множества вещей, которые мы у вас слизали, как… Ну, в особенности как вокал октавой ниже и всякое такое, мне просто нравится, что это делает с песней, как она становится мрачнее от этого.

Но в половине случаев люди говорят нам, что мы звучим, как кто-то, кого я даже не слышал никогда. Так, я ни одной песни не слышал у… Как его там зовут? Джо Браун? Ну знаешь, группа „Cockney Rebel“, у которых я не знаю ничего, кроме „Come Up And See Me“, но все говорят, что мы у них крадем».

Боуи: А, эти… На твоем месте я даже не стал бы признаваться, что это слышал! ХАхАха! Когда Стив прислал мне твою запись, я проигрывал ее без всяких предрассудков, поскольку, хоть я и слышал о тебе, я никогда раньше не слышал тебя. И я подумал: «Похоже на что-то из 70-х», но это чувство быстро прошло. Я очень ясно понимал, что за всем этим стоят светлые умные головы, что ты действительно очень зрелый и способный сочинитель. Хотел бы знать, тебя не бесит соседство с группами вроде «Denim»?

Бретт: Да, еще как, потому что вас начинают помещать в одну корзину, а это на самом деле, скорее, гроб.

Боуи: В наше время (*Говорит он с некоторой неохотой, словно отстраняясь* (*переходит на театральный кокни*).) мы там ходили в сапогах на вот таких платформах… Нет, на самом деле, оглядываясь назад, мы были довольно странным узким жанром, потому что, если не считать «The Sweet» и им подобных, нас просто было очень мало. То, что после стало известно как глэм-рок или глиттер-рок с музыкальной точки зрения, никаким движением не было. Все было очень ограниченно. По эту сторону Атлантики был только я, «Roxy», Болан и в какой-то степени, думаю, «Slade».

Бретт: Ты не ощущал себя частью банды?

Боуи качает головой.

Так что только потому, что пришли люди вроде Сьюзи Кватро и принялись вас копировать сделало вас музыкальным движением в глазах истории. Я всегда считал, что люди не правы, когда принимаются говорить о «Боуи, „T-Rex“ и им подобных». Я представлял вашу банду как вы, Игги и Лу Рид, те, кто, скорее, думал, чем…

Боуи: Да, они в итоге стали моей компанией, но сам я всегда отождествлял себя с английской… И в определенной степени с «New York Dolls», но никогда с людьми, вроде, как его там звали? Элизабет Купер. ХАхАха! «Alice Cooper» были просто рок-группой

с накрашенными лицами. Я думаю, что они даже не примеряли театральность, пока не увидели английские группы. Для нас они были кем-то вроде Фрэнка Заппы, они не разделяли наше как бы призвание к рок-пародии, и в итоге то, чем занимались некоторые из нас, на их фоне выглядело довольно водевильно.

Бретт: Разве тебе не хотелось тогда сбежать от всего этого?

Боуи: В смысле, с явлением Сьюзи Кватро и Гэри Глиттера и остальных? Да, в итоге, конечно, все это кончилось конфузом. Я в своих боа из перьев и нарядах совсем не хотел походить на Гэри Глиттера и ему подобных, потому что он слишком очевидно был шарлатаном.

NME: По телевизору сейчас идет передача про звуки семидесятых, и все эти глэм-рокеры похожи на старых паб-рокеров, которые сорвали свой куш с третьего или четвертого захода. Помните, как Шейн Фентон переизобрел себя как Элвин Стардаст? Они похожи на наштукатуренные пивные бочки, мне все это помнилось совсем не так. Ностальгия уже совсем не та, что прежде.

Боуи: Именно так. Но в то время мы прекрасно это понимали, и нас страшно бесило, что люди, которые стопроцентно никогда не видели «Метрополис» (революционный черно-белый немой фильм Фритца Ланга об индустриальном обществе, погрузившемся в безумие) и никогда не слышали о Кристофере Ишервуде (авторе «Кабаре»), на наших глазах становились глэм-рокерами.

NME: Бретт, как тебе кажется, ты чему-то учишься на судьбе Дэвида и других культовых героев разных эпох? Стараешься избежать ловушек, в которые попали они?

Бретт: Нет, я никогда так много над этим не думал. Единственное, чего я действительно боюсь, — это превратиться в карикатуру на самого себя, но так случается с каждым, кто хоть немного хорош в своем деле — его начинают понимать превратно, и в том, что видят другие люди, недостает всей сложности оригинала.

Боуи: Это правда, и тогда, давно, наверное, я сам себя обманывал, думая, что не хочу превратиться в клише, потому что это навсегда запрет меня в образе и будет совсем непросто вырваться из него, если я когда-нибудь захочу чего-то другого. Но теперь я отношусь к этому иначе. Теперь я на самом деле думаю, что, возможно, я не хотел стать клише именно потому, что это заставило бы меня всерьез задуматься над тем, кто я такой и чего хочу от жизни. Сегодня у меня есть гораздо более глубокое психологическое обоснование для многих моих поступков в начале 70-х, которые тогда я объяснял интригами в рок-бизнесе и

необходимостью действовать, чтобы не попасть мотыльком в свет прожекторов. Но ты сейчас совсем не в той ситуации, когда на тебя навешивают ярлыки.

Бретт: О, очень многие хотят навесить на нас свой ярлык.

Боуи: И это еще до выхода первого альбома. Ужасно! Вот он какой — стремительный горизонт событий!

Бретт: Что же, благодарите медиа. Ярлыки появляются потому, что люди видят только одну твою сторону — ту, что им показывают. Именно поэтому для нас так важно играть концерты — когда все так критично к тебе относятся и ты под микроскопом, очень важно на самом деле выйти на публику и быть с ней абсолютно откровенным. Я никогда не хотел, чтобы нас считали конструктом медиа, уверен, много людей именно так и думают. В нас совершенно точно нет никакой продуманности. Мы просто занимаемся своим делом, как есть.

Боуи: Ага, вот в этом и разница. Вот где мы отличаемся. У меня, может, и не было глубокого понимания, как или почему, но то, чем занимался я, было именно конструктом…

Бретт: Но в конечном счете важен-то конечный продукт, и если ты, продумав все предварительно, создал что-то великое, то так тому и быть. Чуть ли не лучшее, что пришло к нам из всей этой эпохи танца: мы вновь убедились, что важен именно конечный продукт. У танцевальной музыки довольно панковская мораль: ну, знаете, музыкантов на фиг, потому что важна именно пластинка, которая выйдет в итоге. Я это очень поддерживаю.

NME: Но вы же не можете отрицать, что люди преклоняются перед вами обоими, потому что отзываются на то, как через вашу музыку, по их мнению, выражается ваша личность. Когда Дэвид говорил, что конструировал свои записи — то есть придумывал себя в персонаже и когда Бретт настаивает, что его записи рождаются естественно, оба они в итоге сводятся к одному и тому же. Люди отзываются на личность. Именно потому все так накинулись на «Tin Machine», что Дэвид просто хотел быть одним из парней, одним из группы, обычным чуваком. Но люди этого не хотели. Им нужна была звезда. Нам нужны наши герои. Нам нужно, чтобы люди выделялись, чтобы они были индивидуальны, потому что сами мы такими быть не можем. В «Tin Machine» Дэвид как будто увиливал от своих обязанностей.

Бретт: Забавно, потому что когда Дэвид запустил «Tin Machine», это было на самой заре культа безличностности и всей манчестерской заварухи, когда вся альтернативная пресса угорала по чуваку по имени Ян Браун, знаете, самое непримечательное имя в мире. И все нацелились друг с другом приятельствовать. Может, ты просто почувствовал настрой

времени…

NME: Ну, про Дэвида Боуи всегда именно так и говорили, что он отзывается на цайтгайст как хамелеон. Сравните «Black Tie White Noise» с, например, новым альбомом Брайана Ферри «Taxi», где попросту старый шансонье поет каверы, — и станет очевидно, что для вас важно что-то значить. Твоя творческая гордость не позволяет тебе полагаться на репутацию. По-моему, запись этого альбома во время твоих проектов с «Tin Machine» в очередной раз подтверждает твою индивидуальность. Ты не позволишь вешать на себя ярлыки, и не важно, насколько эгоистичны причины, я думаю, что это в каком-то смысле пересекается с тем, что во всех интервью утверждает Бретт: что мы должны выступить против безличности и лени, символизирующих творческую трусость.

Бретт: Согласен. Дэвид, до того как началась твоя карьера, казался ли ты самому себя романтическим героем? Представлял ли себя отдельно звездой?

Боуи: Я думаю, что я всегда казался себе больше художником — художником, который так или иначе выражал себя через медиум шоу-бизнеса, но окончательно это стало ясно только тогда, когда я собрал воедино всю эту концепцию Зигги Стардаста. После этого я стал воспринимать все, что было до 1970-го, как часть ученического периода. Я просто пропустил себя через все возможные ситуации, чтобы увидеть, что в них со мной станется, какие табу я могу нарушить, просто чтобы посмотреть, значит ли это что-нибудь.

Бретт: Никто до этого не занимался специально разрушением, не так ли? То есть до этого были звезды, ну, сами знаете, Элвис Пресли был величайшей звездой, и он никогда не писал песен и всегда утверждал, что он всего лишь исполнитель.

Боуи: Да, и удивительно, что когда я нарушал эти правила, ответом стала неприкрытая враждебность. На самом деле, когда я проходил через бисексуальный период в начале 70-х, и вскоре после этого мне стало вполне ясно, что на самом деле я гетеросексуален, я никогда не отрекался от своих заигрываний с бисексуальностью. Но тот факт, что я и не собирался говорить от лица всего гей-сообщества, действительно породил огромную враждебность. Это было словно: «Ну, а как насчет парней вроде меня, парней которые просто типа хотят пару лет попробовать? Мы к какой группе относимся? Мы, кто не геи, а натуралы, которые просто хотят понять про себя?»

Бретт: Таким быть не разрешается.

Боуи: Именно. Все хотели, чтобы я был либо тем, либо другим, либо определенно бисексуальным; либо определенно тем, либо определенно другим. И это меня серьезно беспокоило.

Даже среди моих собственных друзей-геев были те, кто говорил потом: «О, ты правда продался, ты нас предал, ты был обманкой». Ну, экспериментировать с бисексуальностью — это не обманка, это просто эксперименты с бисексуальностью. Больше ничего.

Бретт: И если ты всего лишь выражаешь себя творчески как бисексуал, это ничего не говорит о том, что выбираешь лично ты. Я не думаю, что на самом деле имеет значение, что тебе нравится, потому что ты всего лишь одна отдельная личность в этом мире, но когда ты записываешь пластинку, ты обращаешься к миллиону людей во всем мире, и это гораздо важнее. Это как когда фанаты пишут тебе письма, ожидая, что ты сможешь разрешить их личные проблемы. Ты не психиатр. Люди должны получать силу из твоих записей, не из того, кем ты лично являешься как человек.

Боуи: Да, люди не хотят видеть тебя разносторонним. Так что… эй, будем разносторонними. Меня действительно пугает угроза СПИДа, что зависла над людьми сегодня. Не хотел бы я оказаться 14-летним сейчас и, будь я сбит толку, не иметь никакой возможности искать, пробовать и находить свою ориентацию, что я сразу стал бы жертвой, изначально был бы заключенным. Нам почти что говорят: «Эй, забудь о сексуальности, ее больше нет. Тебе нельзя ничего, кроме как встретить человека и быть с ним до гроба». Я иду против течения «О, отныне никому нельзя спать с кем попало». По мне, это херня. Конечно, необходимо предпринимать все меры предосторожности, но для нас сейчас уничтожить нашу сексуальность означает обречь всю цивилизацию на импотенцию, потому что все это порождает в людях, особенно молодых, невероятные психологические кошмары. Молодым людям практически говорят, что им никогда не удастся повеселиться, как все остальные веселились до них, ха-ха, какое невезение.

Бретт: Отсюда ностальгия.

Боуи: Да, именно. И, конечно, от всего этого начинается дикое антигейство, и пока не откроют лекарство от СПИДа — не сомневаюсь, что его откроют, — все борцы с геями продолжат жить в своем золотом веке. И мне кажется, нам надо очень хорошо это понимать — понимать, что требуется все так же бороться, чтобы раздвигать границы, потому что 70-е стали временем огромных прорывов, пусть даже не все хотят это признавать. Сегодня мы оглядываемся, и пусть даже некоторые из экспериментов провалились, особенно с наркотиками, это вовсе не значит, что все эти эксперименты были неудачны. Наша дионисийская энергия существования и созидания — вот что делает нас людьми, вот что дает нам преимущество над всеми

остальными живущими формами энергии, и это наше право, наша необходимость в том, чтобы постоянно раздвигать границы того, что мы считаем смыслом своего существования. И есть те, кто говорит нам, что делать этого нельзя. Это ужасно!

NME: Люди с подозрением относятся к таким, как ты, к людям из шоу-бизнеса, ведущим такие речи. Им во всем мерещится скрытая выгода. Например, про твой бисексуальный период чаще всего говорят, что это был гениальный рекламный ход.

Боуи: Ну, что до меня лично, то я был бисексуален годы до того, как заявил об этом, но да, так это и восприняли, и да, я обнаружил, что не был по-настоящему бисексуален, но мне нравилось заигрывать с этой темой, меня возбуждало, что я оказался в зоне, которая еще до недавнего времени воспринималась как социальное табу. Меня это здорово будоражило.

NME: А теперь Бретта обвиняют в том, что он флиртует с двойственной сексуальностью, чтобы раззадорить нас покупать его пластинки.

Боуи: Сейчас с нас хватит! ХАхАха! В опасные девяностые стоит только заговорить об этом, и получишь палкой по голове.

Бретт: Что меня страшно бесит, потому что единственная причина, по которой люди считают, что я с этим заигрываю, — это что я использую ее в своих песнях. Но в свои работы я это вставляю, так как не хочу писать о «мальчик-встречает-девочку». Иногда я пишу от имени гея, вне зависимости от того, гей я или нет, потому что мне кажется, что определенные сегменты общества чудовищно недопредставлены в поп-музыке. Только потому я так пишу. Дело не в желании быть умышленно конкурентоспособным или сознательно сложным, чтобы добиться какой-то выгоды или чего-то такого. Это потому, что мне искренне кажется, что даже некоторым геям приходится играть в эту игру, и меня это довольно сильно беспокоит.

NME: То есть вы хотите сказать, что в 1993-м секс еще больше табуирован, чем был в 70-х. Думаю, это в какой-то степени объясняет, почему вокруг книги Мадонны «Секс» был раздут такой скандал.

Боуи: Ну, это было похоже на неизданные фотографии Хельмута Ньютона, но сам поступок был настолько провоцирующим, что оказал на меня огромное впечатление. Я определенно не соглашусь с тем, как ее обычно воспринимают. Понятно, что она использует ситуацию — даже не стоит лишний раз повторять, мы все это понимаем. Но я уверен, что, занимаясь именно этим именно сейчас, она действовала по-настоящему

смело. И даже не очень важно, что она при этом имеет в виду. Попробуйте отделить ее действия от ее личности, и вы поймете, насколько они невероятно смелые и бесстрашные. В каком-то смысле нужно еще больше подобных вещей, чтобы справиться с этим откатом назад.

NME: Если бы вам пришло это в голову в 70-х, вы бы это сделали.

Боуи: Да, наверное, сделал бы. Но вот в чем штука, я не снимал это! Я все это делал! ХАхАха! Тони Дефризу (один из прежних менеджеров Боуи) никогда такое, очевидно, в голову не приходило. А то, уверен, снимки из этих отелей были бы повсюду. Ха-ха-ха! Уверен, однажды так и будет.

Бретт: На самом деле то, что ей удалось достичь, достойно восхищения, потому что каждому стоит осознавать свою сексуальность, какой бы она ни была. Что меня раздражает в Мадонне при этом — все такое клише, такая банальность.

Боуи: Конечно, но я не уверен, что люди все еще осознают свое полное право постигать собственную истинную сексуальность. Сегодня если парень или девушка осознают себя гомосексуальными, они наверняка готовятся скрывать это до конца своих дней, а не «Почему бы мне не пойти и не выяснить, кто я на самом деле». Сегодня им не хватит смелости даже подумать об этом. Им было сказано об этом не задумываться. Я уверен, что скоро нас ждут движения вроде «Стань натуралом», «Познай моногамию здесь и сейчас» и «Первая девушка, что ты встретишь, будет твоей единственной на всю жизнь». Ведь раньше так и было. Слушайте, если девушка залетала, на ней надо было жениться.

NME: И все эти вещи заставляют гей-сообщество становиться все более и более радикальным, что, в свою очередь, еще больше отдаляет их от того, что считается мейнстримом.

Боуи: Именно. Еще немного — и нас ждут нашивки с розовыми треугольниками. Один довольно известный политический комментатор из телевизора предложил сделать всем геям татуировки с номерами на спине! Совершенно всерьез! Уважаемый человек. И это самое страшное. Его воспринимают всерьез.

NME: Ну ладно, значит, мы все тут согласны, что Бретт имеет право на неоднозначную сексуальность в своих песнях, и мы согласны с Дэвидом, что любой человек имеет право на неопределенность в отношении своей личной сексуальности, но разве на все остальные области это не распространяется? Вот, например, Дэвид, ты на своем новом альбоме перепеваешь песню Моррисси «I Know It's Going To Happen». Не знаю, известно ли

тебе, но на него недавно многие накинулись за неоднозначное использование британского флага на концертах. Было решено, что Моррисси не имеет права на неоднозначное отношение к расовому вопросу, и он должен громко объявить нам, расист он или нет. Разве мы не измеряем его той же мерой?

Бретт: Нет. Разница в том, что я говорю о вещах позитивно, и я уверен, что его обращение к определенным сторонам расизма сознательно негативно. Именно поэтому мне кажется, что мы должны знать, что за этим стоит.

Боуи: Я тут буду очень осторожен, потому что я не вполне знаю, что он сказал. Насколько мне известно, он заявил, что черные и белые никогда не поладят друг с другом. Думаю, в целом это звучало так. Так что мне кажется взрослым подходом было бы: «Ок, давайте возьмем этот вопрос и попытаемся понять, как мы сами бы на него ответили. Поладят ли они? Не поладят? И почему?» Он просто ставит вопрос, чтобы спровоцировать обсуждение, и нет ничего такого в том, что он этот вопрос ставит. Он не приводит факты в пользу одного из вариантов, не делится своими чувствами на эту тему. Конечно, если бы он сказал, что белые и черные никогда не поладят друг с другом, потому что очевидно, что одна раса выше другой, — тогда бы это было действительно негативно.

NME: Мне его молчание кажется недобрым знаком, а мотивы — подозрительными. Он никогда, насколько мне известно, не совершал ни единого благородного поступка, так что непонятно, с чего бы ему начинать сейчас.

Бретт: Он и в прошлом говорил подобные вещи, вроде регги — это мерзость, и надо повесить диджея, и все такое в таком духе, но вот в чем штука, он может на самом деле оказаться одним из самых благородных людей в мире. Не знаю, так ли это, но, принимая удар на себя, он, может, действительно пытается залатать какие-то дыры и построить мосты. Ведь он должен понимать, что удар придется на него, он не дурак, и, направив всю критику на себя, он, вероятно, пытается добиться чего-то хорошего. Вполне может быть, что это у него на уме.

NME: О, да ладно! Он просто упивается игрой в непонятого, в жертву, и к черту последствия.

Боуи: Должен признать, что я встречал его пару раз и счел очаровательным. Когда он услышал мою версию «I Know It's Going To Happen» (которая, согласно Бретту, «очень пятидесятые, очень Джонни Рэй»), слезы навернулись ему на глаза, и он произнес: «О, это так шикарно!»

NME: Я к нему с самого начала отношусь с подозрением. Все эти его завывания у смертного ложа о том, как он утопает в

отчаянии, вряд ли могут кому-то помочь чего-то достигнуть. Он просто строит себе культ на несостоятельности других, и по-моему, тут совершенно нечем восхищаться.

Боуи: Скажи это Сэмюэлю Беккету. Или Джону Осборну.

Бретт: Дэвид, а каковы были твои убеждения во времена Изможденного Белого Герцога? Тебя же тоже тогда обвиняли в заигрывании с правой символикой.

Боуи: Да, несомненно, так и было. Я на самом деле не заигрывал с фашизмом как таковым, но я был по уши в магии, и это был довольно жуткий период. В то время я читал исключительно таких авторов, как Ишмаэль Регарде[52], Уэйт[53], Мэйверс, Мэнли[54], Мэйверс[55] и им подобные оккультисты. Ну, понимаете, тайны каббалистских практик и все такое, очень напряженный период попыток найти свое место в этих поисках истинного духа. И мне казалось, оно откроется мне через все это чтение.

Я, кстати, так и не погрузился в Кроули, потому что он слишком много использует греческого. У меня всегда вызывали подозрение те, кто утверждал, что увлекается Кроули, потому что либо они довольно свободно владеют латынью и греческим, либо вешают вам лапшу на уши.

Бретт: Ты его упоминаешь в «Quicksand»[56].

Боуи: Да… Хха! Подловил! Ну, это было до того, как я попытался его прочитать. ХАхАха! Я тогда носил его биографию в кармане дождевика, так, чтобы всем было видно название. Это было мое чтение в подземке. Ирония была в том, что я правда не видел никакого политического подтекста в моем интересе к нацистам. Мой интерес к ним был основан на том факте, что они вроде как приезжали в Англию до войны и искали святой Грааль в Гластонбери, и меня занимали все эти идеи из эпохи короля Артура. Так что вот откуда у этого ноги росли. Мысль о том, что нацизм был про отправку евреев в концентрационные лагеря и полное притеснение других рас, в тот конкретный момент полностью вылетела из моего офигенно сдвинутого сознания. Но, конечно, это все стало очевидно мне со всей кристальной ясностью, когда я вернулся в Англию.

Бретт: Тебе не кажется опять же, что ты просто снова словил цайтгайст, всю эту панковскую волну.

Боуи: Не знаю, потому что в Лос-Анджелесе, где со мной все это происходило, я понятия не имел, что происходит в Англии, так что когда свастика предположительно становилась темой в Лондоне, это происходило одновременно. Я совершенно точно ничего не знал об этом.

Бретт: Иногда кажется, что твои антенны подсознательно

настроены чувствовать время. В твоей карьере было немало поворотов, которые казались на одной волне с тем, что происходило, о чем ты, возможно, даже не отдавал себе отчета.

Боуи: Да, и это даже беспокоит. Иногда это напоминает мне одно тихоокеанское племя, которое увидело, как над ним пролетает самолет, а затем построило у себя в лесу деревянную модель самолета, надеясь, что этот бог к ним вернется. У них была совершенно точная копия самолета, но никакого понятия, что это такое. Со мной было примерно так же. Я строил модели вещей, которые сам не до конца понимал.

NME: Интересно, что ты говоришь об этом в прошедшем времени. Ты больше так не работаешь?

Боуи: Вообще-то нет. Просто благодаря тому, что больше не принимаю наркотики. Я думаю, это во многом причина того, что я теперь несколько представляю себе, откуда берется мой здравый смысл.

Бретт: Тебе не кажется, что ты что-то упустил, не принимая наркотики?

Боуи: Нет, вообще не кажется, потому что, оглядываясь назад, альбомы «Low», «Heroes», «Lodger» и «Scary Monsters» были сделаны почти без наркотиков… Я не скажу «совсем без наркотиков», потому что я все еще выбирался из этого, но это уже совсем не похоже было на наркотрипы, которые я проходил, начиная с «Diamond Dogs» и через альбомы «Young Americans» и «Station To Station». Я думаю, что, возможно, лучшее, что я сделал, было сделано в этот период поздних семидесятых, когда я почти ничего не принимал…

Бретт: Как тебе удавалось справляться с самыми темными временами?

Боуи: Ну, никак.

Бретт: Для человека, погрязшего в наркотиках, ты был довольно продуктивен.

Боуи: Знаешь, некоторые алкоголики умудряются притворяться, что ведут нормальную обычную жизнь, цепляясь за нее из последних сил, и никто вокруг даже не подозревает, как глубоки их проблемы. Я думаю, по большей части и со мной было так. Думаю, я держался из последних сил. Правда. В особенности на альбоме «Station To Station». Я сейчас смотрю на свои фотографии того периода и не узнаю этого человека. Просто невероятно, как я выкарабкался. И пару-тройку раз, когда у меня был передоз, и я сумел пережить его… знаешь, я никогда не пойму, как я позволил этому случиться пару или тройку раз? Почему первый же раз не стал «Ну все, хватит», понятия не имею! Но не стал.

NME: Тебе удалось вынести из этого хоть какой-то позитивный опыт?

Боуи: Хм… Я покажусь себе таким безответственным, если отвечу «да». Возможно… Но шансы погрузиться в это ровно настолько, чтобы извлечь только хорошее, а затем выбраться, так малы, что я никогда в здравом уме никому не посоветую попробовать. Знаете, в этом вся загвоздка — это как будто перед тобой такая огромная устрица, и в ее сердце такая огромная жемчужина, и ты мог бы взять жемчужину, но рискуешь, что тебе оттяпают руки. Стоит оно того или нет? Я бы сказал, что, наверное, лучше даже и не пытаться.

NME: Но люди тем временем продолжают преклоняться перед лузерами. Все мы знаем, что под конец жизни Джим Моррисон превратился в отвратительного, жирного, спившегося мудака — и люди все равно крадут камень с его могилы.

Боуи: Ну, мы же не видим так уж много фотографий толстого придурка в ванной, мы видим его только мрачным красавчиком. То же самое с Дином. Старая поговорка гласит, что он жил слишком быстро и умер слишком молодым. Что же, если бы мы видели больше его фотографий после аварии…

Я думаю, что сама мифология наркотиков такова, чтобы заставить нас верить, что, принимая их, мы сможем дотронуться до тайн космоса, откроем прямую линию к пониманию истинной сути всего. А это попросту неправда. Я знаю по опыту моего собственного прошлого — я принимал наркотики в таких объемах, что совершенно исключил любую возможность вынести для себя хоть что-то полезное, кроме этих быстрых прозрений.

Одно из них — тема про «жить настоящим моментом». Когда я погряз в коксе, я не мог вспомнить прошлое дальше двух минут, и я уж точно не заботился о будущем. Мне действительно казалось, что я существую только в здесь и сейчас, и от этого происходило полное отделение от личности, все настолько было сосредоточено в настоящем моменте, что у меня были как будто бы божественные прозрения о происходящем вокруг. А когда не чувствуешь ни прошлого, ни будущего, это дает тебе невесомость осознания и восприятия.

Но я также могу вспомнить, что иногда достигал подобных ощущений, занимаясь медитацией в конце 60-х. Просто для этого придется поработать, а наркотики обеспечивают быстрый проход в нирвану. Ты получишь ее на кислоте. Получишь на кокаине. Ты окажешься там быстрее, и тебе не придется тяжело трудиться, заставляя себя медитировать, и вся эта скукота. Выучи язык моментально! ХАхАха! Как эти книжечки вроде «Выучи японский за неделю»! Ты научишься задавать все эти вопросы, но, не дай

бог, кто-нибудь ответит тебе на японском, потому что у тебя нет никаких способов понять, о чем они говорят!

NME: Но люди, которые покупают пластинки Бретта, если и соприкасались с наркотиками, то они совсем не такие, что ты в свое время принимал. Дешевая дрянь, которой реально можно упороться.

Боуи: Да, я должен признать, что в мои времена качество было отменным. В головокружительных высотах, где я тогда вращался, у нас был фармацевтический кокаин — волшебная, сияющая медицинская штука…

Бретт: Думаю, поэтому таким событием стало появление экстази, потому что для стольких людей это был первый наркотик, который действительно был таким, каким они представляли себе наркотики. Я начал принимать наркотики, когда был совсем молод, ты нюхал какой-нибудь кокаин и так и не мог взять в толк, о чем вся шумиха.

Боуи: На самом деле наверняка это просто был сплошной тальк.

Бретт: Но когда ты впервые принимаешь экстази, все совсем иначе. Ты думаешь: «Это наибольшее состояние счастья, которого людям удавалось достичь со времен… со времен Юлия Цезаря».

Боуи: Что ж, я слышал от людей, которые, как мне известно, до сих пор принимают наркотики, что той степени чистоты, что была лет двадцать назад, найти уже невозможно.

NME: Слушайте нас! Наркотики уже не те, что прежде.

Бретт: Все на самом деле совершенно изменила клубная культура. Насколько я понимаю, люди сейчас принимают наркотики не так, как раньше. То есть наркотики прежде принимали более экспериментально, это был психический опыт, в то время как сейчас их принимают для почти животного эффекта. Знаете, отправляетесь в клуб и принимаете экстази, что мне кажется довольно дикой мыслью. Я бы не хотел так поступать.

Боуи: Я знал кое-кого, кто был с Олдосом Хаксли (автором «Дивного нового мира» и «Дверей восприятия»), когда тот умирал, и это совершенная правда, что он, умирая, принял кислоту. Разве это не невероятно? Отправился на тот свет, галлюцинируя. Вот она, истинная вера! Вот что значит становиться подопытным кроликом, и элемент подобного желания есть и в музыке. Ужасно соблазнительно превратиться в подопытного кролика — что я могу с собой сделать, как далеко могу зайти, прежде чем это начнет оказывать на меня воздействие? Как далеко я могу зайти, кайфуя, прежде чем все пойдет не так? Штука в том, чтобы понимать, когда настанет время остановиться. ХАхАха!

«В этом довольно много есть от вас…» Бретт за проигрывателем, спиной к нам, собирается поставить нам черновую запись своего трека, пока-без-названия, с грядущего альбома «Suede». Боуи прикрывает рот рукой и, убедившись, что Бретт его не видит, тихо хихикает.

Играет песня. Боуи закрывает глаза и притворно падает в обморок на звуках помпезного припева. Он хвалит Бретта за вокал и тексты. «Это великолепно, — говорит он. — В твоей работе так явственно ощущается драматизм повседневности».

Бретт улыбается: «Что ж, я погряз в повседневности, так что чувствую, что о ней и должен писать».

«И вот они наступают, парни из „Suede“, воспевая тяжкую долю рабочих… — Боуи заговорил хорошо поставленным голосом ведущего новостей времен Второй мировой. — В их длинных шортах, с лопатами на плечах, готовые копать траншеи на благо английского народа. Ура, воскликнем мы. Гип-гип, ура!»

«Я всегда стараюсь взять простое утверждение и изящно его подать, — смеется Бретт. — Весь смысл в том, чтобы на самом деле говорить с другими. Я ведь ничего не делаю для себя. Сами идеи мне не важны, пока я не могу передать их другим подобающим образом.

Вот в чем величие Моррисси — многие до него думали то же самое, в его идеях не было ничего особо революционного, но то, что он впервые сумел передать их широкой аудитории, не просто быть элитарным философом или писателем, обращенным к нескольким избранным, то, что ему действительно удалось выразить эти идеи в легкой для восприятия форме, вот чем он замечателен».

Боуи: И он делал это асексуально. Столь много песен Моррисси совершенно асексуальны. Он не ловит слушателей на секс, даже когда говорит о ситуациях, связанных с сексом. И кажется, людям нравится страдать и мучиться под группы вроде «Velvet Underground» или «Nirvana», потому что в этом страдании так много сексуального. Он же оказался в каком-то смысле бесполым, и людям показалось, что это вроде как нечестно. Думаю, по этой причине он столь многих раздражает.

Бретт: Значит, вам нравились «The Smiths»?

Боуи: По-моему, они были хороши, да. Мне со временем они нравились больше и больше. Я не сразу на них запал. Должен сказать, что очень расстроился, узнав, что распались «Pixies». Вот в отношении этой группы я был уверен, что она станет большим событием, и меня слегка взбесило, когда появилась «Nirvana» с

точно такой же музыкальной динамикой: ну, знаете, приглушать куплет, чтобы разразиться шумом на припеве. И, конечно, как поэт, Чарли был намного лучше. Его тексты просто потрясающие. Кажется, что сегодня развелось слишком много групп-выскочек. Настоящий стадный эффект. Он открыл дорогу посредственности.

Бретт: Но все стоящее порождает такую волну, не так ли?

СС: Уверен, что пока мы тут с вами разговариваем, за нами идет целое поколение маленьких «Suede». Ирония в том, что копируют людей, которые поддерживают индивидуальность. Вместо того чтобы следовать их призыву «будь собой, создай что-то новое», они просто трясут задницами и раздирают рубашки на груди.

Бретт: Но в этом как раз один из главных кошмаров шоу-бизнеса. Что этим бизнесом руководят люди без всякого воображения и понимания, которые ищут только копии уже успешных групп и никогда не высматривают ничего стоящего.

Боуи: И, бог мой, слово «бизнес» применительно к тому, что происходит сейчас в Америке. Никогда раньше это не было таким карьерным выбором. Это на миллионы световых лет далеко от того, чем все это было в ранние семидесятые. Это настоящая штамповка. Да никто больше не верит в группы, не работает с ними, не раскручивает их. Сплошной только циничный, циничный бизнес.

Бретт: Вот почему надо бороться за независимую музыку. Конечно, правда, что иногда «независимый» может означать просто «бездарный», но, с другой стороны, в ней хотя бы есть жизнь, а во всяких «Сони», которые просто борозду пашут, никакой жизни нет. Самое забавное, что в итоге получаешь эти нелепые группы, которые просто воплощают представления больших брендов о том, как должен выглядеть инди-коллектив. Например, слышали эту группу, «Lemon Trees»? Это просто представление MCA о инди-группе.

Bowie: А, не они ли перепевали «Simon & Garfunkel»?

СС: Нет, то были «Lemonheads».

Боуи: О, точно, «Lemonheads».

СС: Одна фигня, впрочем. И запись хреновая. И задумка была хреновая.

Боуи: Да, я, если честно, совсем в это не въехал.

СС: Вам не жаль Бретта, что ему не повезло работать именно сейчас, а не, скажем, в семидесятые?

Боуи: Да. Большинству новых групп придется, блин, круто в гору карабкаться.

Бретт: Нас страшно сковывает такой сильный упор на

производство. Например, вы никогда не смогли бы записать что-то вроде «Low», если бы начинали сейчас. От вас просто отказались бы, потому что никто не понимал бы, что это такое. Но сейчас, задним числом, он кажется абсолютно революционным.

Боуи: Да! Через несколько лет мы все будем слушать первый альбом «Tin Machine» и, не сомневаюсь, тоже пересмотрим свое к нему отношение. ХАхАха!

СС: Я так понимаю, что ты никогда не оказывался в ситуации, когда из репертуарного отдела студии приходит человек и указывает, что фоновый ритм должен звучать иначе?

Боуи: Никогда! Совершенно точно — нет!

СС: Уверен, впрочем, что Бретту приходится часто с таким мириться.

Бретт: Да, и именно поэтому ты должен быть осторожен, с кем выбираешь работать. Именно поэтому мы в этой стране выступаем как независимая группа, чтобы избежать такого рода вмешательства, потому что последнее слово всегда должно быть за музыкантом, в противном случае это только продукт.

Боуи: Представить не могу себе, как это. Мне, впрочем, давали советы. Когда я отправил студии «Low», я получил от них телеграмму с предложением заплатить за меня, чтобы я вернулся в «Sigma Sound» в Филадельфии и записал бы там новый «Young Americans». Они просто никак не могли принять «Low», не могли понять его. Тогда я понял, что конкретно с этой звукозаписывающей компанией мои дела окончены. И опять же поэтому меня так зациклило, что я обязательно должен вернуться в «Arista», которая входит в ассоциацию RCA, чтобы записать этот новый альбом. Для меня это было, словно я потерял «Let's Dance», «Tonight» и «Never Let Me Down», и в моем воображаемом сете альбомов порядок был бы: «Low», «Heroes», «Lodger», «Scary Monsters», «Black Tie White Noise». По ощущениям, он туда идеально подходит. И, конечно же, мой последний альбом на RCA был «Scary Monsters», а все эти годы с EMI были просто неудачей, как-то затерявшейся посередине. Может, именно этот альбом мы с Найлом Роджерсом и записали в 1983-м, а все, что после, пропало во временной воронке!

СС: А может, то, что так много людей считали «Tin Machine» полной фигней, помогло вам вернуться к себе? Может, вам надо было дойти до этой точки, чтобы снова начать бороться за свою музыку, и, возможно, именно это дает альбому такую целеустремленность?

Боуи: Забавно, но я правда думаю, что работа с «Tin Machine» помогла мне поверить в себя, потому что в 80-е я перестал в себя

верить и был вполне готов использовать позу равнодушия. Я на эти два альбома после «Let's Dance» всегда смотрю как на равнодушные, я намеренно не слишком в них выкладывался. Теперь я переслушиваю «Never Let Me Down» и жалею об этом, потому что на нем есть хорошие песни, но я отпустил его, и музыкально он получился слишком мягкий. Будь я вовлеченнее, сделал бы иначе.

СС: Когда я услышал, что новый альбом вдохновлен вашей свадьбой с Иман (две песни были написаны специально для свадьбы), я опасался, что он будет мягче дерьма.

Боуи: Да, знаю: «Он, наверное, поставит Иман на обложку. О, он снимет ее в клипе!» ХАхАхАха! Я так и знал, что подумают люди, когда я снова стану работать с Найлом. Но я думал: «Надеюсь, он не превратится в новый „Let's Dance“», и это, очевидно, подстрекало меня еще сильнее. Это очень личный альбом. Песня «Jump They Say» частично основана на моих воспоминаниях о сводном брате и, возможно впервые, стала попыткой рассказать о том, чем стало для меня его самоубийство. Это также отражает мое ощущение, что иногда я в философском смысле прыгаю в неизвестность, и я пытался понять, действительно ли там был источник поддержки для меня, как его ни назови, Бог или жизненная сила? Это произведение в духе импрессионизма — в нем нет определенного, осознанного повествовательно сюжета, кроме того, что герой в песне поднимается вверх по спирали и бросается вниз.

У кавера на песню «I Feel Free» группы «Cream» на этом альбоме тоже есть личная причина. Однажды, когда я действительно отправился куда-то с братом, я повел его на концерт группы «Cream» в Бромли, и где-то на середине — и мне хочется думать, что это была как раз «I Feel Free» — ему стало очень и очень плохо… У него тогда все время были галлюцинации. И я помню, что мне пришлось вывести его из клуба, потому что ему действительно стало нехорошо, его качало. Он никогда не слышал ничего настолько громкого, он был на десять лет старше меня, и он никогда не был в рок-клубе, потому что, когда был молод, он увлекался джазом. Он подсадил меня на Эрика Дольфи…

В общем, мы вышли на улицу, и он упал на землю и сказал, что разверзлась Земля и из нее извергся огонь, и всякая хрень полезла на мостовую, и я практически видел это вместе с ним, так подробно он все это рассказывал. Так что эти две песни оказались на альбоме рядом по личным причинам.

Очень большая часть этого альбома происходит из более эмоциональной плоскости, чем я обычно готов про себя

показывать. В нем много прыжков в неизвестность. Возможно, многие мои негативные переживания проявились в этом альбоме, и вот почему у него такая засахаренная концовка. Она называется «The Wedding Song», свадебная песня, но стоило назвать ее «Свадебный торт», потому что это действительно сплошной крем с фигуркой молодоженов наверху.

Заглавный трек — одна из самых тяжелых песен Боуи, и, как становится ясно из разговора, эта песня вдохновлена беспорядками в Лос-Анджелесе. Боуи и Иман вернулись из Италии в Лос-Анджелес в тот же день, когда был объявлен вердикт по делу Родни Кинга[58].

Боуи: Мы стояли на крыше нашего дома, держались за руки и смотрели, как повсюду загораются огни. И они были так близко! Просто невероятно. Не было бы это так страшно, можно было бы осмотреться и сказать: «Ого, это прям „Бегущий по лезвию бритвы“». Но мы подумали: «Вот черт, куда мы угодили», и мы сделали то же, что и все остальные: сели в машину, отправились в супермаркет и принялись закупаться продуктами, потому что не знали, удастся ли нам выбраться следующие несколько дней. И я всю ночь не спал и на следующую тоже, потому что они подобрались вплотную к нашему кварталу.

СС: А что бы ты сделал, окажись они у дверей?

Боуи: У меня были ключи от машины, были деньги и джинсы у постели, так что я собирался просто быстро одеться и выбраться из здания, если до него дойдет.

Бретт: Надо было сказать им, что вы из Брикстона!

Боуи: Не помогло бы! ХАхАха. И не думаю, что помогло бы показать им мою жену. Они бы просто сказали: «Что же, это вы виноваты. Все беды от вас!» ХАхАха! Было очень страшно.

Было похоже на бунт в тюрьме, где люди сидят несправедливо, без суда или без доказательств, и с них просто довольно. Это было как последнее унижение от охраны, это было как «Мне насрать, что вы думаете, мы вам зададим…»

И Клинтону лучше придумать что-то получше того, что он делает сейчас. Ему лучше бы действительно предпринять какие-то меры, потому что все полагаются на его администрацию, чтобы вернуться к этому пути надежды, и если надежда просто развеется, а именно это сейчас и происходит, там разверзнется ад.

СС: Как так получилось, что на альбоме «Black Tie White Noise» упоминается фирма «Benetton»?

Боуи: Потому что их реклама со Спайком Ли показалась мне более чем сомнительной[59]. Знаете, читать о межрасовых отношениях в рекламе «Benetton» было почти оскорбительно. Но

опять же мы по умолчанию считаем, что любое высказывание должно быть бескорыстно. Но на самом деле, в чем больше истины: в бескорыстии или в расчете? Не знаю… Вот, например, «Nike», когда гуманизирует и возвеличивает черных спортсменов, разве не делает больше для расовых отношений, чем, скажем, государство?

Все обожают Мэджика (Джонсона), все сейчас без ума от этих парней, и прежде всего потому, что «Nike» сделал из них людей, показал их как личностей, а не просто сказал, типа «все черные парни хорошо играют в баскетбол».

Он все это опустил и представил их как настоящих живых людей, которые тоже думают, у которых есть свои убеждения, и это очень успешно и очень соблазнительно, потому что, конечно, помогает продать много-много «найков». Но разве им не удалось достичь чего-то большего, в смысле межрасовых отношений?

СС: Люди все же поддерживают Спайка Ли, разве нет? Может, он и не лучший представитель…

Боуи: ХАхАха! Что же, он не лучший, с точки зрения белых. «Разве черных не должен представлять более бескорыстный человек?» Знаете, они могут выбирать любого чертова представителя, какого захотят сами! У нас нет тут права голоса!

Мы, белые либералы, слишко рвемся рассказать черным людям, как им сделать жизнь лучше. Не думаю, что они согласны слушать это и дальше. У них есть собственные соображения, как им улучшить свою жизнь, и им насрать на наше мнение. Не нужны им наши советы. На самом деле их бесят все советы от нас, добреньких-добреньких либеральчиков.

Мы еще немного обсуждаем гомофобию и сексизм в черной музыке, со всем добродушием не приходя ни к каким выводам. Затем я спрашиваю Бретта, может ли он представить себя на месте Боуи, десяток альбомов спустя.

Бретт: Нет. Мне кажется опасным думать в эту сторону. Стоит только слишком хорошо представить себе свой путь, и можно растерять свою искру.

СС: Но у тебя есть представление, чего ты хочешь достичь?

Боуи: Готов поспорить — сделать мир лучше.

Бретт: Да просто оставить свой след. Вот и все. Стать такой колючкой, от которой уже никогда не избавиться. Куда-то там отползти и жить комфортной жизнью мне сейчас действительно неинтересно. Прямо сейчас я не слишком хочу жизненных удобств или особой личной гармонии, ничего такого, потому что мне кажется, что на этом этапе это будет не слишком мне полезно.

Боуи: Что! Послушай, сынок, что я тебе скажу… ХА хА ха!

Бретт: Давай, пап.

Боуи: Ну, ты многое потеряешь, поверь мне.

Бретт: Но я ведь готов к потерям. Реально.

Боуи: Сейчас готов, но поверь мне… хАха… Боже мой, эта роль мне совсем не нравится. Хм, видишь ли, как оно все бывает… Я полагаю, детей у тебя еще нет?

Бретт: Нет.

Боуи: Ну, видишь, а у меня есть. У меня есть сын, и одно из самых больших моих сожалений, что я просто не был рядом с ним в первые шесть лет его жизни. И это бесконечный источник вины и сожалений, потому что я правда должен был быть с ним рядом, и он действительно имел полное право ждать от меня, что я буду рядом. Но когда ты проживаешь все это, ты не знаешь, чего лишаешься. Ты только задним числом понимаешь: «Ого! Я действительно потерял серьезные отношения по пути, если бы я только знал!» Правду говорят, что музыканту многим приходится жертвовать. И причина чаще всего в эгоизме. Видишь что-то впереди — и вперед. Но понимаешь это только много-много позже.

СС: Бретт, ты хочешь сказать, что сознательно избегаешь отношений?

Бретт: Нет, я не избегаю их сознательно, но отношусь к ним с большой осторожностью. Мне не кажется, что в моей жизни есть место таким вещам. Дело вовсе не в том, что у меня нет времени, а в осознании, что творчество рождается из напряжения, и стоит устроиться поудобнее, как все это уходит.

СС: Разве это не готовый рецепт одиночества? Разве в итоге ты не проснешься однажды, думая: «Вот я достиг всего этого, но какого хрена ради?»

Бретт: Может, и так, но прямо сейчас это для меня не слишком важно. Мысль об одиночестве не слишком меня беспокоит. Я не кажусь себе кем-то вроде Моррисси. У меня всегда были отличные друзья, на которых я всегда мог положиться, в моей жизни всегда были другие люди. Меня незачем жалеть. Я всегда был больше всего склонен к другому образу жизни, к веселью…

Боуи: Друзья, на которых я мог положиться. Ты выдал себя, юный Бретт. ХАхАха.

Бретт: Пророчишь мой печальный конец или как?

Боуи: Нет. Просто я никогда не слышал, чтобы молодой музыкант говорил: «Что ж, я хочу, чтобы в моей жизни все было гармонично. Я не хочу, чтобы работа стала для меня важнее личной жизни».

Бретт: Ты желаешь того, чтобы она стала важнее, чтобы

проникла в твои сны и все такое. Все ради этого. Иначе ничего хорошего не выйдет.

Боуи: Ага, и поэтому ты должен быть свободен от отношений и прочего. Но, в конце концов, проигрываешь всегда ты сам. Тебе стоит знать это.

Бретт: Я знаю, да.

Боуи: Звучит ужасно пафосно, но что-то приходится приносить в жертву. Занимаясь тем, что делаем мы, ты жертвуешь своей настоящей, искренней, внутренней психологической безопасностью. И в итоге становишься кем-то вроде эмоционального инвалида, потому что учишься держаться подальше от отношений. И внезапно оказывается, что избавиться от этой привычки невероятно сложно. В какой-то момент ты вдруг понимаешь, что у тебя нет инструментов, чтобы строить отношения, потому что ты никогда их не использовал, ты не знаешь, как они работают. Ты прожил жизнь, стараясь не строить отношения, чтобы ни к чему и ни к кому не привязаться. И вот ты, достигнув определенного возраста, думаешь: «Интересно, а как знакомиться с людьми, как что-то строить?» Искусство — тяжкое бремя, не так ли? ХАхАха!

Бретт: О, это так.

Боуи: Гений — это боль. Боже мой.

Время расходиться. Бретт должен вернуться в студию. У Боуи другая встреча. Они обмениваются телефонными номерами, и Боуи обещает зайти и посмотреть, как играют «Suede», в следующий раз, когда будет в городе. Изначальный план, что я еще час поговорю с Боуи отдельно о его новом альбоме, развалился к чертям. Мы использовали все наше время и даже больше. «Было слишком весело», — говорит Боуи.

Позже Бретт рассказывал в интервью репортеру NME Джону Малви: «Это было просто круто. Я боялся до усрачки, больше, чем перед выходом на сцену, потому что, будь это ужасно, это полностью изменило бы мое представление об огромной части моей жизни… Что было бы весьма печально. Я представлял, как вернусь домой и расколочу все пластинки Боуи. Но он оказался одним из самых приятных людей, что я когда-либо встречал. Просто само очарование.

Он вошел, и от него шел этот прекрасный запах, что было важнее всего. Он пах „Шанель“, но это не было „шанелью“ бедняков. Он будто вплыл в комнату в своем костюме. Это было словно „Jim’ll Fix It!“[60]».

Станция за станцией

Дэвид Синклер. 10 июня 1993 года, «Rolling Stone» (США)

В 1993 году Боуи сводил Дэвида Синклера из *Rolling Stone* на экскурсию по своим любимым местам в Лондоне. Многие из них неузнаваемо изменились или вовсе исчезли, но, с другой стороны, были обнаружены свидетельства глубокого влияния Боуи на местную кульу: например, какой-то прохожий немедленно узнал его в лицо. Сюрреалистический момент: на прохожего эта встреча, казалось, не произвела особенного впечатления, и он остался невозмутим, словно персонажи самых причудливых, похожих на «живые картины» песен Боуи.

Поделившись восторгом от своей новой жизни в качестве женатого человека, Боуи любезно разъяснил свое нашумевшее признание в гомосексуальной ориентации, сделанное двадцать лет назад: по его словам, он всегда был «тайным гетеросексуалом».

Синклер вспоминает: «Боуи сам вложил немало сил в это интервью. Он откопал старые дневники, сам разработал маршрут и наметил места, которые хотел посетить, а также предоставил шофера и машину. Казалось, у него была миссия: он хотел изгнать нескольких демонов. Несколько раз в тот день его охватывали сильные чувства, например, на сцене Hammersmith Odeon — там было ужасно холодно — или позже, когда он рассказывал про Мика Ронсона (Ронсон был тогда очень болен и умер спустя несколько недель). Это было одно из лучших интервью в моей жизни. Как будто его жизнь пронеслась у меня перед глазами».

Примечание: в этом интервью Боуи говорит о возобновлении деятельности Tin Machine, но этого так и не случилось.

Дэвид Боуи останавливается перед дверью дома в темном переулке в Сохо — знаменитом лондонском «квартале красных фонарей». Он не знает, что — или кто — окажется за этой дверью, но нажимает кнопку звонка.

— Да? — спрашивает голос по интеркому.

— Привет, — говорит Боуи, — не здесь ли когда-то

находилась студия Trident?

— Так точно, много лет назад, — отвечает голос.

— Это Дэвид Боуи. Я когда-то здесь записывался. Нельзя ли зайти к вам на минутку?

Секундная пауза. Затем дверь открывается. Боуи входит внутрь. Прямо перед ним оказывается короткий лестничный пролет, а между этажами, почти во всю стену — гигантский принт: фотография Дэвида Боуи со съемочной площадки «Человека, который упал на Землю».

— Что ж, приятно знать, что оставил свой след в истории, — говорит Боуи, а тем временем из офисов выглядывают удивленные люди; таким образом они устраивают ему импровизированный торжественный прием.

> Time — He's waiting in the wings
> He speaks of senseless things
> His trick is you and me, boy
>
> Время — оно ждет за кулисами
> Оно говорит о пустяках
> Его трюк это ты и я
>
> *— «Time» (1973)*

Этим холодным весенним утром в Лондоне Боуи совершает прогулку по своему прошлому: она приводит его в места, где он часто бывал в 1970-е, и будит воспоминания о той эпохе английского рока, когда его блистательная музыка, да что там — сама его двойственная и великолепная персона затмевала всех остальных звезд. Но, как и новый альбом Боуи, *Black Tie White Noise*, эта прогулка не просто тешит чувство ностальгии — это своевременная дань уважения легенде, которую оживил поворот «колеса моды», вышедшего на новый цикл.

После долгих лет творческого упадка и потери популярности Боуи словно родился заново. Конечно, в зените своей творческой мощи он постоянно перепридумывал себя заново, но сейчас происходит нечто иное.

Сказать, что его карьера в 80-е годы буксовала, значит не сказать ничего. Сольные альбомы, которые он выпускал после *Let's Dance*, были сделаны на холостых оборотах и подорвали его репутацию у широкой публики, а эксперимент с прото-гранжевым, демократическим рок-н-роллом в составе группы Tin Machine даже его преданных поклонников сначала озадачил, а

затем оттолкнул.

С тех пор произошли две вещи. Первое: в музыкальном смысле Боуи принялся разрабатывать другую жилу. На своем первом сольном альбоме за шесть лет он вернулся к тому, от чего отошел после *Scary Monsters* (1980). Никакого больше гитарного рока: ему на смену пришли яркие новые песни в ритмах клубной музыки и с аранжировками, построенными на клавишных инструментах, которые напоминают его лучшие вещи на *Station To Station* или *«Heroes»*; кроме того, в них появилось новое — джазовое — измерение, что слышно в партиях трубача Лестера Боуи и в доблестной игре самого певца на саксофоне.

Второе: 70-е внезапно вошли в моду. Как ни удивительно, в 1993 году новейшие тренды в музыке и моде у нас в Англии берут за образец ту самую эпоху, когда Боуи был на пике своих сил и влиятельности. Новое поколение писателей, художников, музыкантов, дизайнеров и их поклонников оглядывается на самое блестящее и декадентское десятилетие, которое также больше всего было принято ругать.

И вот Боуи отправился исследовать материальные свидетельства своего прошлого, чтобы напомнить самому себе — теперь, когда это стало интересно всем — о своих корнях. Именно поэтому он без предупреждения явился в бывшее здание студии Trident, где он записал *Hunky Dory* (1971), *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders From Mars* (1972) и большую часть *Aladdin Sane* (1973) со штатным продюсером Кеном Скоттом.

В начале 70-х Trident была оснащена 16-канальным пультом и имела репутацию прогрессивной студии. В 1984 году студия закрылась, и теперь этажи здания поделили между собой разные фирмы. От помещения, где был записан *Ziggy Stardust*, остались только стены. Его теперь занимает компания, занимающаяся продакшном аудио и видео, они делают записи танцевальной музыки. В углу стоит парочка усилителей и старый велосипед. Сзади установлен синий фон для хромакея, а остальные стены для изоляции обиты потрепанным войлоком. В целом комната имеет слегка запущенный вид.

Совсем иначе она выглядела в июле 1968 года — тогда это была первая в Лондоне студия, имевшая работающий 8-дорожечный магнитофон. Сюда The Beatles пришли записывать «Hey Jude». В начале 70-х здесь регулярно работали Элтон Джон, Supertramp, T. Rex и Queen. И именно здесь в 1972 году Боуи с покойным Миком Ронсоном на пару продюсировали альбом Лу Рида *Transformer*. (Ронсон, который много работал с Боуи, умер от рака 29 апреля, всего через три недели после выхода *Black Tie White Noise.*)

— Лу очень понравилось в Сохо, особенно ночью, — говорит Боуи. — По сравнению с Нью-Йорком Сохо показался ему очаровательно старомодным. Ему нравилось, что он может здесь хорошенько повеселиться, ничем при этом не рискуя. Здесь было полно пьянчуг, бомжей, шлюх, стрип-клубов и ночных баров, но никто не хотел тебя ограбить или избить. Сейчас это, кажется, вполне респектабельный район, но тогда это были сомнительные места.

Несколько человек, работающих сейчас в бывшем помещении Trident, устраивают для Боуи экскурсию. Кто-то просит его дать автограф для своего восемнадцатилетнего сына, еще только недавно открывшего для себя музыку Боуи. Боуи пишет подходящее случаю послание, держа ручку в левой руке (хотя все остальное он делает правой) так, что она почти соприкасается с его платиновым обручальным кольцом. Он уточняет дату, и оказывается, что сегодня 1 марта — день поминовения св. Давида Валлийского.

— Вам самому не кажется, что вы на двадцать лет опередили свое время? — спрашивает его получатель автографа.

— Боже мой, — вздыхает Боуи. — Ну только когда я снова вхожу в моду. Конечно, это было для нас очень захватывающее время. Нас было несколько человек: мы знали, что оседлали какую-то волну — волну того, что станет звуком 70-х. Думаю, мы тогда слабо представляли себе, что это такое. Но в конце концов не столько мы овладели этой волной, сколько она овладела нами. Существует дух времени, *Zeitgeist*, и если у тебя получается к нему подключиться… Я не знаю, что именно происходит, но я правда верю, что тогда сама ткань твоей музыки начинает отражать чувства, которые испытывает общество. Обычно музыка сильно отстает от того, что на самом деле думают люди, и она становится по-настоящему живительной в те редкие моменты, когда их догоняет.

В Лондоне 1993 года модные люди снова думают о 70-х. Британская столица охвачена ретроманией, которая обращена ровно на тот период, который много лет было принято высмеивать как десятилетие, не знавшее хорошего вкуса. Как написал посвященный стилю и моде британский журнал *The Face*, «В 70-е главной целью было повеселиться и создать себе „образ“ без денег и приличных парикмахеров, и 90-е производят такое же впечатление».

Многие признанные артисты последние несколько месяцев откровенно подражают 70-м. Моррисси, чей последний альбом, *Your Arsenal*, продюсировал не кто иной, как Мик Ронсон, спародировал обложки T. Rex на своем сингле «Certain People I

Know», в котором чувствуется влияние Марка Болана. Живым и полнокровным феноменом мейнстримной культуры стало возвращение в моду Abba, которое в прошлом году инициировали Erasure. Сборник хитов Abba *Gold* прочно занял место в британских чартах, рядом с *Tubular Bells II* Майка Олдфилда, *Harvest Moon* Нила Янга и *The Dark Side of the Moon* Pink Floyd: последний в марте снова попал в первую десятку хит-парада — ровно через двадцать лет после оригинального издания.

Одновременно с этим новое поколение музыкантов обратилось к духу начала 70-х и на этой основе сделало нечто большее, чем возрождение ретро-стиля. Primal Scream, получившие престижную премию Mercury Music Prize за альбом *Screamadelica*, не скрывают свое восхищение Mott the Hoople. Saint Etienne нашли точку соприкосновения поп-китча 90-х с поп-китчем 70-х и сделали из этого особый вид искусства. Альбом *Back in Denim* группы Denim полон отсылок к The Osmonds и глиттер-року. Превосходный дебютный альбом The Auteurs под смелым названием *New Wave* сочетает великую английскую музыкальную традицию в духе Рэя Дэвиса с текстами, творящими свой мифический мир и его необычных жителей, напоминающих то, что сам Боуи делал на *Ziggy Stardust*.

На голову выше всех вокруг — группа, которая, кажется, максимально подключена к *Zeitgeist* рока 90-х: Suede, лондонский квартет, беззастенчиво присвоивший себе песенное наследие Боуи/Ронсона, но при этом создавший собственные атмосферу и стиль, которые ни с чем не спутаешь. В апреле их первый альбом возглавил британские чарты. Но затем по иронии судьбы эту популярнейшую пластинку вытеснил с первой позиции хит-парадов *Black Tie White Noise* — и это прекрасная иллюстрация почти сверхъестественного чувства времени, которым наделен Боуи.

Манерность, двусмысленная сексуальность и магнетизм настоящей рок-звезды делают вокалиста Suede Бретта Андерсона своего рода альтер-эго Боуи эпохи 90-х. Но Андерсон не вытеснил Боуи из общественного сознания — напротив, его преклонение перед Боуи помогло возродить репутацию последнего, особенно для нового поколения фэнов. В лондонских медиакругах шутят, что Suede придумали на рекорд-лейбле Боуи, и их задача — проложить для него дорогу, чтобы он смог с блеском вернуться на сцену.

> Time may change me
> But I can’t trace time

Время может изменить меня,
Но я не могу уследить за временем

— «Changes» (1971)

— В некоторых отношениях воспоминания о прошлом приносят разочарование, потому что в начале 70-х в Лондоне не было как таковой «сцены», — говорит Боуи; мы едем на восток, мимо великолепного Вестминстерского дворца, по Вестминстерскому мосту через Темзу и — через Элефант-энд-Касл — в не столь презентабельные районы Ист-Энда.

— Если тогда и появилась какая-то глэм-рок-сцена, это ограничивалось тремя-четырьмя отдельными группами, — говорит Боуи. — У нашего музыкального стиля не было своего клуба или района города. Мы работали сами по себе, отдельно друг от друга. Были Roxy Music, был я, был Марк Болан [T. Rex], и больше, в общем, никто не делал что-то особенно заметное между 1970 и 1973 годами. Кажется, Ино тогда еще много работал в Королевском колледже искусств; он, наверное, тогда еще постоянно переходил от роли концептуалиста к роли рок-звезды и обратно. В Штатах что-то близкое к нам делали Flamin' Groovies, New York Dolls и, в меньшей степени, Alice Cooper.

Мы едем к югу по Олд-Кент-роуд. Боуи выглядывает из окна и показывает на кучу мусора на строительной площадке.

— Здесь раньше был паб The Bricklayers Arms, одно из первых мест, где я стал регулярно играть в 60-е. Дальше будет еще один паб, The Green Man. Это были очень, очень непростые заведения; там собирались настоящие бугаи с юга Лондона. Мы тогда еще играли много ритм-энд-блюза, Марвина Гэя, «Can I Get a Witness» и тому подобное. Но чтобы удержать их интерес, надо было быть очень крутым. Для молодых групп это была хорошая закалка.

Машина останавливается у паба Thomas à Becket, и Боуи выходит на улицу, на холодный, пронизывающий ветер, под дождь. Он одет во все черное — длинное приталенное пальто, узкие брюки и безупречные броги. Очки в золотой оправе придают ему строгий вид, но несмотря на возраст — сорок шесть лет — изящные черты его слегка загорелого лица совершенно не изменились: есть чему позавидовать. Пока Боуи переходит улицу, женщина за рулем проезжающей машины приветственно гудит, одаривает его широкой улыбкой и поднимает оба больших пальца вверх. Боуи отвечает ей тем же.

Thomas à Becket существует с 1787 года и располагается в трехэтажном здании, и именно здесь в 1970 году Боуи начал репетировать с будущими Spiders From Mars. Их база была на

третьем этаже, над спортзалом, где занимались боксеры, сам паб — на первом этаже.

Группа Боуи тогда называлась Нуре, и в ней играли Ронсон (гитара), Тони Висконти (бас) и Джон Кембридж (барабаны). Музыканты жили вместе в резиденции Боуи — внушительном викторианском особняке «Хэддон-Холл» с огромной лестницей, ведущей на опоясывающую этаж галерею, служившую общим дортуаром. Этот особняк с тех пор снесли.

Thomas à Becket на месте, и паб до сих пор функционирует, но дверь, несмотря на обеденное время, наглухо заперта. Боуи стоит на тротуаре, а мимо с грохотом едут машины. Спортзал тоже на месте: через окна второго этажа видны мужчины, занимающиеся со скакалками и боксерскими грушами.

— Это было главное место тренировок для боксеров из южного Лондона, — объясняет Боуи. — На нас производило сильное впечатление, что Генри Купер [британский чемпион в тяжелом весе, в 1963 году уложивший Мохаммеда Али] тоже здесь начинал. Мы — зачаточные The Spiders From Mars — работали над своей музыкой здесь наверху и всегда надеялись, что однажды к нам зайдет Купер и мы сможем попросить у него автограф.

Теперь, конечно, просьбами об автографах донимают уже самого Боуи — это одна из немногих вещей, которые раздражают его, когда он в выходит в город. Вообще же он, кажется, совершенно спокойно передвигается по городу в своем бежевом «Мерседесе» с шофером. Без помпы и без свиты.

— Я бываю в окружении людей только в туре или когда я делаю что-то, что по какой-либо причине привлекает внимание публики, — говорит Боуи. — А так я предпочитаю быть один. Я обнаружил, что если надеть очки и не поднимать шума, то можно очень легко везде ходить. Я всегда с подозрением отношусь к людям, говорящим, что им нужна свита, потому что она не нужна. Вообще говоря, именно с ней-то у тебя и будут проблемы. Помню, как однажды мы шли по Голливуду с Эдди Мерфи, который мне очень нравится как человек, но нельзя было пройти и пяти шагов по улице без того, чтобы слышать за собой топот сорока ног. Просто ужас.

Staying back in your memory
Are the movies in the past

В твоей памяти остались
Фильмы из прошлого

— «The Prettiest Star» (1973)

Вернувшись в центр города, Боуи сворачивает в Хеддон-стрит — тупичок на задворках Риджент-стрит. Он с некоторым сомнением выходит из машины и идет в сторону какого-то узкого прохода, бормоча себе под нос:

— Тут надо разобраться… Ничего, по-видимому, не осталось. Там была фотостудия Брайана Уорда, по-моему, вот этот дом, а перед домом стояла телефонная будка…

Перед домом действительно стоит телефонная будка — приземистая, синяя, новодел. И вдруг все становится ясно. Здесь была сделана фотография для обложки *Ziggy Stardust*. Но, конечно, теперь все поменялось. Например, ушли в прошлое большие красные закрытые телефонные будки, в какой Боуи сфотографировался для оборотной стороны конверта.

Женщина, идущая по улице к себе в офис, приветливо улыбается Боуи и говорит:

— Вашу телефонную будку убрали, ужасно, да?

Что бы Боуи ни говорил про очки и умение растворяться в толпе, почти все моментально узнают его в лицо. Женщина сообщает, что фотограф здесь больше не работает, как и фирма K. West, под чьей вывеской Боуи позировал двадцать один год назад, поставив ногу на мусорный бак. Как ни удивительно, фонарь над дверью все еще висит, но знаменитую вывеску продали на аукционе предметов, связанных с историей рок-н-ролла. Дома у Боуи хранятся сотни присланных его поклонниками снимков, на которых они позируют под вывеской «K. West», поставив ногу на мусорный бак.

— Очень жаль, что вывески больше нет, — говорит Боуи. — Люди многое вчитывали в нее. Некоторые думали, что надпись «K. West» это зашифрованное слово «quest» [поиск, стремление, поиск приключений, квест]. У нее появились всякие мистические смыслы. Мы сделали эти фотографии на улице ночью, шел дождь. А потом в студии сделали снимки в стиле «Заводного апельсина» для внутренней стороны конверта. Идея была в том, чтобы получилось что-то среднее между Малкольмом Макдауэллом — с тушью на ресницах на одном глазу — и насекомыми. Это было время «Диких мальчиков» Уильяма С. Берроуза. Это очень мощная книга, которая вышла году в 70-м, и будущая форма и стиль The Spiders From Mars выросли на пересечении «Диких мальчиков» и «Заводного апельсина». Это две очень сильные работы, особенно мальчишеские банды с ножами «боуи» у Берроуза. Я очень ими увлекся. Я вчитывал все во все. Все должно было быть бесконечно символично.

По дороге обратно в Сохо Боуи обращает внимание на памятные места. Вот музыкальный магазин Selmer на Чаринг-Кросс-роуд, где он купил свой первый саксофон. Мы поворачиваем на Уордор-стрит, и он указывает на высокий угловой дом, где в квартире на верхнем этаже раньше жил Пит Таунзенд.

— Я постоянно завидовал ему из-за того, что он жил в самом сердце Лондона, — говорит Боуи. — Ближе всего к центру я подобрался, когда жил на Оукли-стрит в Челси — а буквально за углом, на Чейни-Уок, жил Мик Джаггер. Собственно, тогда я и познакомился с Миком.

Следующая остановка — и нас снова встречает гора строительного мусора. «Опасно. Бесхозяйная территория. Вход воспрещен»: это единственная надпись на месте, где прежде находился прославленный клуб Marquee.

— Я много играл здесь в 60-е, и никогда не был хедлайнером, — говорит Боуи. — И я слушал очень много групп, потому что все американские ритм-энд-блюзовые музыканты обычно впервые появлялись именно здесь. С началом 70-х люди немного разлюбили этот клуб. В эпоху панка он снова ожил, но одно время он переживал настоящий спад, и сюда ходили только провинциалы и иностранные туристы.

Впрочем, это не помешало Боуи в конце 1973 года устроить в помещении Marquee съемку специального шоу *The 1980 Floor Show* для американского телевидения. Материал был подобран пестрый: песни с *Aladdin Sane*, один-два номера с *Ziggy* и несколько песен, в дальнейшем вышедших на *Diamond Dogs*. Это весьма театрализованное шоу было, по словам Боуи, «кошмарно снято». Среди специальных гостей были The Troggs, сыгравшие «Wild Thing», и Марианна Фейтфулл, спевшая в дуэте с Боуи «I Got You Babe». Боуи пел в костюме Ангела Смерти, а Фейтфулл была в образе распутной монашки.

— На ней было монашеское одеяние, которое не прикрывало задницу, и черные чулки, — смеется Боуи. — У меня дома есть эта съемка — просто фантастика. Но в Америке ее не захотели показывать. Они решили, что это переходит все границы. Мадонна обзавидуется!

When the kids had killed the man
I had to break up the band

Когда ребята убили его,
Мне пришлось распустить группу

— «Ziggy Stardust» (1972)

— С успехом *Ziggy* началась работа, работа, работа, — рассказывает Боуи. — Ты впервые понимаешь, чем придется пожертвовать. Ты понимаешь, что у тебя не будет никакой частной жизни, ты не сможешь просто так зайти в какой-нибудь клуб. По крайней мере ты *думаешь*, что не сможешь. Вообще, со временем оказывается, что ты ошибался. Популярность не стоит всех этих жертв. К счастью, я сумел вернуться к нормальной жизни среди людей.

Машина мчится на запад по Кромвелл-роуд, направляясь к Hammersmith Odeon — месту последнего концерта The Spiders From Mars. Эту площадку недавно переименовали в Hammersmith Apollo, сцену расширили спереди, но в остальном это все тот же концертный зал с сидячими местами на 3500 человек, где 3 июля 1973 года Боуи сделал судьбоносное заявление: «Этот концерт дольше всех других останется в нашей памяти — не просто потому что это финал тура, но потому что это наш последний концерт в истории».

Теперь, встав на краю сцены, Боуи повторяет эту фразу перед рядами пустых сидений. Его шаги гулко звучат на досках сцены, и это холодное, безлюдное пространство придает его словам какой-то потусторонний оттенок. Подтащив себе деревянный стул, он мысленно возвращается в странное время своей жизни, когда действительность и фантазия чем дальше, тем больше сливались друг с другом.

— До сих пор я не знаю точно: то ли я играл Зигги, то ли Зигги был утрированными аспектами моей личности, — говорит Боуи. — Через этого персонажа я, очевидно, выплескивал свой психологический багаж. Я был неловким, нервным и чувствовал себя неуютно в собственном теле, и поэтому мне было легче быть кем-то другим. Это стало для меня облегчением и освобождением. И еще это чувство, что я не принадлежу ни к какой группе людей. Я всегда ощущал, что нахожусь на периферии всего происходящего, а не участвую в этом сам. Я всегда чувствовал себя на обочине жизни. И все стало сложно. Потому что когда ты разработаешь для себя все эти маленькие паттерны, становится очень трудно найти дорогу обратно и увидеть, как глубоко ты погрузился во все это. А потом к этому коктейлю добавились наркотики, и я стал причинять себе огромный психологический вред — это было неизбежно.

— Я принялся за наркотики в конце 73-го года, и усиленно — в 74-м. Как только я приехал в Америку — бац! Тогда они были очень легко доступны. Кокс был повсюду. Его было никак не

избежать. У меня очень легко формируется привыкание, и я крепко подсел. Он просто захватил мою жизнь — полностью — до конца 76-го, 77-го года, когда я переместился в Берлин (как ни смешно, это была героиновая столица Европы), чтобы вылечиться.

В своей книге «Проходки за кулисы» бывшая жена Боуи Энджи так описывает его в этот период: «ужасный с друзьями, безжалостный к здравому смыслу, высасывающий все деньги, самый настоящий Скоростной Вампир. Как все кокаинщики до и после него, он научился исчезать далеко и стремительно, пускать свой ум кругами, даже не двигаясь с места, устраивать себе жизнь, напрочь лишенную дневного света, смотреть на мир глазами параноика…»

На имя Энджи Боуи реагирует видом полнейшей незаинтересованности.

— Мы поженились, чтобы она получила разрешение на работу в Англии, а на этом хороший брак не построишь. И не забывайте, это продолжалось недолго. К 74-му году мы виделись нечасто. Потом она иногда заезжала или отъезжала, скажем, на уикенд, но мы практически жили каждый своей жизнью. Настоящей близости не было. Думаю, единственное, что нас связывало, был Джо [их сын, при рождении в 1971 году получивший имя Зоуи]. Именно он указал мне путь к восстановлению здравого рассудка. Я понял, как ему не хватало эмоциональной близости, и году в 77-м у нас стали появляться отношения отца и сына, и с того момента он постоянно находился под моей опекой.

Подавшись вперед, Боуи достает из пачки «Мальборо» еще одну сигарету. Он заядлый курильщик. На секунду вспыхивает пламя зажигалки, и он слегка вздрагивает: в пустом зале холодно.

— Джо повезло — он не подвержен зависимостям и не связывается ни с алкоголем, ни с наркотиками, ни с курением и так далее. Они просто не являются частью его жизни. Думаю, он нравится себе, как я никогда себе не нравился. У него нет чувства, что он должен изменить свою личность или отделаться от своей личности, а я ощущал потребность сбежать от себя и от груза своей неприспособленности к жизни.

— Я себя не любил, совсем не любил, — продолжает Боуи. — Зигги был очень ярким, театральным, тщательно разработанным персонажем. Я хотел, чтобы он выглядел правильно, и я очень много смотрел в зеркало, но я смотрел не на себя. Я видел Зигги. Я, наверное, тщеславный, но, надеюсь, не нарцисс. Все мы испытываем какие-то чувства по поводу своего внешнего вида. Мне нравится хорошо одеваться, но я не думал, что правильно строить на этом свою репутацию. Я всегда полагался на свой

талант сочинять. Это моя сильная сторона, пишу ли я песни о себе или о вымышленном персонаже, именно это я лучше всего умею делать.

Every time I thought I got it made
It seemed the taste was not so sweet

Каждый раз, когда мне казалось, что я добился цели,
Вкус, похоже, был не так уж сладок

— «Changes» (1971)

Как бы то ни было, ключевым элементом уникального дара Боуи, несомненно, всегда была его способность пропускать свои идеи и стиль письма через психологическую призму персонажей: Зигги, Разумного Аладдина (он же — Безумный Юноша), Тонкого Белого Герцога. Черпая идеи из давно хорошо знакомых ему и любимых им визуальных искусств — скульптуры, живописи, танца, пантомимы, — он инстинктивно понял и принял, что визуальная, театральная презентация — неотъемлемая часть его искусства. И именно потеряв чутье на презентацию, он оступился.

80-е начались с самого успешного альбома его карьеры — спродюсированного Найлом Роджерсом *Let's Dance* 1983 года. Это был всемирный хит, благодаря которому Боуи оказался в высшей мировой лиге. Но, как ни странно, эти олимпийские высоты оказались не очень хорошей точкой обзора.

— Я впервые оказался перед выбором: следует ли мне писать для публики, а не для себя? — говорит Боуи. — Следует ли постараться повторить успех *Let's Dance* или мне и дальше стремиться меняться с каждым альбомом? Это была настоящая дилемма. В конце концов я не потерял свои песни, но потерял звук. На *Tonight* [1984] и *Never Let Me Down* [1987] есть отличные песни, но я буквально выбросил их на ветер, предоставив работу над аранжировками очень хорошим людям, но не участвуя в этом сам — я был едва ли не безразличен к этому.

Лекарством от безразличия стало то, что Боуи нашел совершенно новый стимул для своего творческого энтузиазма. Впервые чуть ли не с начала 60-х он отважно сделал себя частью демократически устроенной группы. Результатом этого явились Tin Machine. Но его поклонники не желали принимать эту новую роль и этот новый имидж. Попытавшись продать себя как одного из четырех равноправных участников настоящей группы, Боуи столкнулся с проблемой убедительности, которая преследует

звезд, прославившихся в группах и пытающихся затем сделать сольную карьеру, — только в ее зеркальном отражении. Мик Джаггер, Роджер Долтри, Роджер Уотерс и Джон Бон Джови, несмотря на свой талант, не сумели в сольной карьере даже приблизиться к успеху своих групп, и подобным же образом Боуи просто-напросто не был убедителен как участник группы.

С музыкой тоже были проблемы. Первый альбом Tin Machine, вышедший в 1989 году, был неприглаженным, едким, агрессивным и шумным и совершенно не походил на элегантный синтезаторный соул *«Heroes»* или мейнстримный белый ритм-энд-блюз *Let's Dance*, и фанаты Боуи были изумлены и шокированы. Во многих отношениях это была талантливая работа, предвещавшая взрыв гранжа, пусть музыканты, надев костюмы, и ошиблись в своем предсказании насчет одежды.

Боуи ни в чем не раскаивается: он называет этот проект «коммерчески безнадежно провальным, но творчески успешным». Tin Machine планируют снова собраться в конце года, чтобы записать новый альбом, и Боуи, по собственному признанию, не понимает, почему эта группа вызвала такое сильное неприятие, особенно в Британии.

— В Англии это, кажется, никому не пришлось по вкусу, — говорит Боуи. — По-видимому, людям трудно воспринимать меня в контексте группы. Судя по нескольким критическим письмам, я как будто семью опозорил. Очень странно. Может быть, все дело в том, что у нас нет никакого двойного дна: мы просто группа, которая играет музыку. У нас ничего больше не было. Никакой харизматичной персоны, никакого театрального высказывания. Но нельзя сказать, что это появилось совершенно из ниоткуда, что я никогда не занимался такой музыкой раньше. Зигги и The Spiders тоже были хард-рок-группой, хотя, может быть, менее экспериментальной. Думаю, очень сильно помешало то, что я гораздо известнее остальных. Многие люди, ругавшие нас, по сути, говорили: «Почему он ушел в тень их анонимности?» Поначалу мы прилагали большие усилия, чтобы люди воспринимали нас иначе, но потом махнули рукой.

Идея, чтобы остальные члены группы приняли на себя роль аккомпанирующего состава, тоже не имела смысла.

— Братья Сейлс никогда бы не признали над собой очередного босса, — объясняет Боуи. — Они слишком упрямые и слишком хорошо знают, что им нужно. В профессиональном смысле им не интересно быть аккомпаниаторами, что одному, что другому. Братьям Сейлс палец в рот не клади, как и Ривзу [Габрелсу].

Oh no, not me
I never lost control

Ну нет, только не я
Я никогда не терял контроля

— «The Man Who Sold the World» (1970)

То, как Боуи отряхнулся от недовольства, вызванного Tin Machine, прихлопнул недоброжелателей словно мух и с альбомом *Black Tie White Noise* оседлал новую волну восторгов критики и обожания публики, останется в истории рок-н-ролла как трюк, достойный Гудини.

Новый альбом, как и *Let's Dance*, продюсировал Найл Роджерс, и он оказался успешным, потому что Боуи не стал искать для себя новую роль, а нашел наконец эмоциональную силу, позволившую ему просто быть собой.

Он утверждает, что с художественной точки зрения не был настолько доволен ни одним своим альбомом со времен *Scary Monsters*.

— Я все время слушаю этот альбом, — говорит он, — а это хороший знак. При всем уважении к Найлу, *Let's Dance* я слушал не так много. Там не очень много меня. Там много Найла. Особенно песни на первой стороне — там я дал Найлу практически полную свободу. В этот раз, снова начиная работать с Найлом, я решил: на этот раз все будет иначе. Поэтому теперь мы сделали очень *мой* альбом, а Найл привнес в него что-то свое, а не как раньше, когда Найл делал все, а я только предлагал позвать Стиви Рэя Вона или еще что-нибудь такое. Наверное, поэтому меня здесь действительно можно узнать.

По словам Роджерса, Боуи был «гораздо расслабленнее в этот раз, чем на записи *Let's Dance*, куда более философски настроен и, в общем и целом, очень, очень счастливым от своей музыки».

Это не значит, что запись шла легко. Вовсе нет. Слово Роджерсу:

— *Let's Dance* был самым простым альбомом, который мне приходилось делать: на все ушло три недели; *Black Tie White Noise* был самым трудным — плюс-минус год.

Во время работы над альбомом Роджерс не в последнюю очередь беспокоился из-за игры Боуи на саксофоне — ее на этом альбоме больше, чем на всех остальных его пластинках, вместе взятых. Этот инструмент всегда играл важную роль в творческом процессе Боуи, который сочиняет на нем мелодии. Но его

вызывающе непрофессиональный исполнительский стиль несколько режет ухо квалифицированному слушателю.

— Думаю, Дэвид первый готов признать, что он не саксофонист в традиционном смысле слова, — говорит Роджерс с ироничной усмешкой. — Ну то есть его не позовешь отработать концерт-другой. Он использует саксофон как художественное средство. Он живописец. Он слышит идею и следует за ней. Но он совершенно точно знает, куда идет: он будет играть одно и то же снова и снова, пока я не скажу: «Что ж, видимо, он так слышит». Можно назвать это случайной намеренностью.

Но подобные технические детали отступают перед новым настроем Боуи, благодаря которому он снова занялся музыкой со всей душой. Обретенное им стремление к более откровенному познанию себя и к восстановлению связи со своим прошлым возродило его карьеру. *Black Tie White Noise*, несомненно, его самый личный альбом.

— Думаю, источник этого альбома в новом эмоциональном состоянии, — говорит Боуи. — Дело в течении времени: с ним пришла зрелость и готовность перестать полностью контролировать свои чувства, отпустить их, начать открываться перед людьми — все это медленно происходило со мной последние десять-двенадцать лет, и боже! это было нелегко. Сегодня я ощущаю гораздо большую свободу говорить о себе и о том, что со мной происходит, потому что теперь я способен встретить это лицом к лицу. Долгие годы я ото всего отгораживался. Я постоянно отгораживался от вчерашнего дня. Я никогда не хотел возвращаться мыслями к своим поступкам и обдумывать их. Но ставки изменились. Я чувствую себя живым — по-настоящему.

Просидев почти час под сенью прошлого на сцене Hammersmith, Боуи готов идти дальше. В зале стало холодно и неуютно, и он энергично шагает к двери служебного входа. Он благодарит человека, впустившего его в помещение, с любезностью, которая производит очень естественное впечатление. Боуи гораздо внимательнее к людям вокруг себя, чем многие звезды, едва ли имеющие и половину его популярности, и это одна из его самых обезоруживающих черт. Мы едем в отель поблизости, где Боуи заказывает павлиний суп и сэндвич с сыром и оттаивает.

Немалая часть нового материала была вдохновлена задачей сочинить музыку для свадьбы с моделью Иман, которая состоялась в прошлом году. Первый трек на альбоме, «The Wedding» — красивая и загадочная инструментальная композиция с меланхоличными ближневосточными мотивами,

которые снова появляются в конце диска уже с текстом под названием «The Wedding Song».

— Мне было нужно написать музыку, которая выражала бы для меня развитие и характер наших отношений, — объясняет Боуи. — Это был настоящий водораздел. Это открыло бездну мыслей и чувств о преданности и обещаниях и о том, как находить силу и мужество сдержать эти обещания. Все это буквально вывалилось из меня, пока я писал музыку для церемонии. И я подумал: я не могу на этом остановиться; мне есть еще что высказать. Так я сделал первый, осторожный шаг к тому, чтобы писать, основываясь на личном. И это дало толчок альбому.

I could fall in love all right
as a rock & roll star

Конечно, я смог бы влюбиться,
если быть звездой рок-н-ролла

— «Star» (1972)

— У меня никогда раньше не было девушки-модели, — рассказывает Боуи, — и я не собирался делать частью своей жизни это клише: рок-звезда и модель. Так что я очень удивился, встретив модель, которая оказалась потрясающе чудесной и вообще не такой, как обычные пустышки, которых я встречал раньше. Поверьте, я рассказываю все как есть. Мы познакомились, и в тот же вечер я уже придумывал имена нашим детям. Я знал, что она создана для меня, это произошло моментально. Я просто подпал под ее чары. Наш роман развивался очень, как я надеюсь, по-джентльменски и довольно долгое время. С хождением под ручку и почтительными поцелуями в щеку. Цветы, шоколад и все, что полагается. С первого же вечера я знал, что это нечто драгоценное, и я хотел, чтобы ничто этого не испортило.

Вероятно, такая ситуация была для Боуи в новинку — приспосабливаться к радостям (и ограничениям) моногамных отношений.

— Это невероятный источник радости для меня, — говорит он. — Собственно говоря, три года до встречи с Иман я был помолвлен с другой девушкой, и я нахожу [моногамные отношения] очень, очень приятными. Они меня очень привлекают. Я в восторге от этого. От крайнего распутства в 70-е я пришел к переменам во взгляде на жизнь в 80-е и, как я

надеюсь, к ощущению гармонии в 90-е.

Был бы Боуи столь же распутным, если бы он был юношей сейчас, в 90-е?

— Нет, не думаю, — заявляет Боуи. — Не знаю. Насколько я понимаю, до сих пор люди много экспериментируют, так что, может быть, и был бы. В 70-е я действительно ни в чем себе не отказывал, в крайней степени, так что, возможно, я делал бы то же самое и сейчас. Не думаю, что люди должны экспериментировать; лучше я изо всех сил постараюсь быть ответственным, я думаю, что сейчас не время для экспериментов, но я думаю, что люди не должны прятаться от собственной ориентации. Думаю, я всегда был тайным гетеросексуалом. Я никогда по-настоящему не чувствовал себя бисексуалом. Ну то есть я делал все нужные движения, вплоть до того, что пробовал это с некоторыми парнями. Но на самом деле меня больше манила гей-культура, которая была тогда подпольной. Помните, в начале 70-х это было еще фактически табу. Уже была свободная любовь, но это была любовь гетеросексуальная. Мне нравится этот подпольный мир. Мне нравится сама идея этих клубов, этих людей — всего того, о чем никто ничего не знал. Вот это привлекало меня безумно. Это был другой мир, и я хотел поддаться его соблазну. Поэтому я делал усилия, чтобы попасть туда. Эта фаза продолжалась всего лишь года до 74-го. Она в общем и целом закончилась вместе с Зигги. Я только примерял бисексуальность на себя. Реальность была гораздо прозаичнее. Я хотел наделить Зигги реальной плотью, кровью и мышцами, и было совершенно необходимо найти Зигги и стать им. Ирония ситуации в том, что я не был геем. У меня был физический опыт, но, откровенно говоря, мне это было не по вкусу. Я как будто испытывал себя. Мне было совсем не комфортно. Но я должен был это сделать.

They called it the Prayer,
its answer was law

Они называли его Молельщиком,
его ответ был закон

— «Saviour Machine» (1970)

— К сожалению, я почти не знал Фредди [Меркьюри], — говорит Боуи. — За все эти годы мы встречались два-три раза. Я считал его очень остроумным, весьма неглупым и действительно

очень театральным. Так что я не знаю подробностей того, с чем ему пришлось жить, или того, что с ним случилось. У меня много друзей-геев, и я знаю, как это больно — терять друзей из-за СПИДа. Увы, я потерял очередного друга сразу после концерта Queen [концерт в память о Фредди Меркьюри на стадионе Уэмбли в апреле 1992 года]. Его звали Крейг, он был драматург из Нью-Йорка, и буквально за день до концерта он впал в кому, а через два дня после концерта умер. Из-за него я в тот вечер и прочитал «Отче наш».

Боуи свойственна драматичность, но все равно этот поступок многих людей оставил в недоумении.

— Да, наверное, это так, — говорит он, — но я это сделал не для них.

Это недоумение отчасти объясняется тем, что Боуи никогда не был замечен в набожности.

— Я не религиозный. Я верующий. Я никогда не доверял никакой организованной религии. Но теперь у меня есть непоколебимая вера в Бога. Каждый день я вручаю ему свою жизнь. Я молюсь каждое утро. Мой друг Крейг не был христианином, но я решил, что это самая подходящая молитва в том смысле, что… в этой молитве говорится о Боге-Отце, а не собственно о Христе. Для меня это универсальная молитва. Я сам был не меньше всех удивлен, что прочитал ее на этом концерте. Но я был рад, что сделал это.

Образ Боуи как холодного, расчетливого, ледяного европейца, одинаково тщательно застегивающего воротничок рубашки и сдерживающего свои чувства, сложился в период *Station to Station* (1976) и возвращения Тонкого Белого Герцога. Но сегодня этот образ максимально далек от реальности. На самом деле Боуи очень эмоциональный человек, что в немалой степени может объяснить его поведение на концерте в память о Меркьюри.

Сравнительно незамеченным на том концерте остался один из самых энергичных номеров вечера — Боуи воссоединился со своим старым спарринг-партнером Миком Ронсоном, и они вместе с Иэном Хантером исполнили зажигательную версию старого хита Mott the Hoople «All the Young Dudes» (сочиненного Боуи).

Этот момент был особенно трогателен, потому что Ронсону и Боуи было суждено в тот вечер в последний раз выступить вместе. При разговоре об этом у Боуи на глаза чуть не выступают слезы.

Безнадежно больной Ронсон держался на одной только силе воли.

— Врачи говорят мне, что я не должен сейчас быть здесь, —

сказал Ронсон незадолго до смерти, находясь в лондонской студии. — Но я больше не хожу на химиотерапию и так далее. Я просто иду дальше, шаг за шагом, день за днем, и стараюсь делать все, что могу. Мне еще так много осталось сделать.

Ронсон принял участие в записи *Black Tie White Noise*, сыграв на радикально переработанной версии «I Feel Free» Cream. Как и Найл Роджерс, он отмечал невероятную энергию и энтузиазм Боуи на протяжении всей записи.

— Надеюсь, альбом Дэвида окажется успешным, — сказал Ронсон. — Он вложил в него все. Мы часто разговариваем с ним. Он производит очень позитивное впечатление.

Под конец своего экскурсионного дня Боуи приходит в задумчивое настроение.

— Я никогда не делал этого прежде, — говорит он. — Это был поразительный опыт, хотя почти везде, куда я ходил, было закрыто или от этих домов ничего не осталось. Так яснее видно, сколько же на самом деле прошло времени. Недавно я составил список многообещающих групп времен Зигги, Болана и Roxy Music. Вот наши конкуренты: Lindisfarne, Рори Галлахер, Stray, America, Juicy Lucy, Питер Сарстедт, Thin Lizzy и Gnidrolog. Это было очень, очень давно.

Мальчики все еще свингуют

Доминик Уэллс. 30 августа — 6 сентября 1995, «Time Out» (Великобритания)

Не случайно, что на рубеже 60-х — 70-х годов Дэвид Боуи посвятил много времени Бекенхэмской лаборатории искусств — сообществу людей, в котором практиковали и пропагандировали не только музыку, но и живопись, поэтические чтения, световые шоу, уличный и кукольный театр, танец. За прошедшие годы его интерес к немузыкальным формам художественного выражения только вырос, и он сам занялся живописью, скульптурой и дизайном обоев.

Публикуемое ниже совместное интервью Боуи и Брайана Ино для журнала *Time Out* официально было взято в рамках продвижения нового альбома Боуи, *Outside*. Однако оно скоро превратилось в разговор троих человек, затрагивающий практически все сферы деятельности Боуи помимо музыки, а также их с Ино соображения, касающиеся отношений — часто непростых — искусства с публикой.

Доминик Уэллс вспоминает: «Дэвид Боуи был и остается моим кумиром. Поэтому, когда в 1992 году я стал редактором журнала *Time Out*, передо мной встала дилемма: чтобы познакомиться, мне требовалось всего лишь поставить его на обложку журнала; но как я мог сделать это, ведь в глазах наших читателей он уже вышел в тираж? Он сбился с пути на целое десятилетие. Но его воссоединение с Брайаном Ино на альбоме *Outside* снова раздуло искру гениальности, и я решил во что бы то ни стало взять у них совместное интервью и поместить их на обложку. У нас получилась чудесная полуторачасовая дискуссия об искусстве, философии и источниках творчества. Попробуйте устроить такое с Майли Сайрус или Рианной. Как бы то ни было, я никогда еще так сильно не нервничал перед интервью, тем более что знал — мне придется спросить: „Итак, Дэвид, каково это — быть в глазах людей кретином?“»

Примечание: Вместо «Stone Love» следует читать

«Soul Love».

Познакомившись с Дэвидом Боуи, я первым делом ломаю ему руку. Ну, почти. Здороваясь, я слишком сильно пожимаю ему руку, и у него где-то в локте раздается громкий хруст. Он этого, похоже, не замечает, но меня почти пугает, что у него все такие же душераздирающе тонкие конечности, как тогда, когда Кэнди Кларк несла его — с окровавленным носом и без сознания — по вестибюлю отеля в «Человеке, который упал на Землю».

Для меня этот момент отдает эдиповой драмой: Боуи единственная поп-звезда, которую я видел во сне (я путешествовал автостопом, он подъехал в длинном черном лимузине, мы мило поболтали о японской культуре), единственный, кого я повесил на стенку — не считая Дебби Харри, но там все дело было в моих гормонах. Мои золотые годы прошли под саундтрек Боуи, как и у поразительно большого числа моих ровесников. Suede и им подобные боготворят Боуи, как и Nine Inch Nails, с которыми он едет в тур в сентябре. Да что там говорить, он крутил роман с мамой Слэша и читал будущему гитаристу Guns N' Roses, тогда шестилетнему мальчику, сказки перед сном. Боуи всегда был чем-то большим, чем просто поп-звезда. Я узнал о фильмах Ника Роуга благодаря «Человеку, который упал на Землю»; о работах Халиля Джебрана благодаря «The Width of a Circle»; о Ницше благодаря «Oh You Pretty Things» ('Gotta make way for the *homo superior*' — «Надо освободить место для сверхчеловека»); о поп-арте благодаря «Andy Warhol»; о Жане Жене благодаря «Jean Genie»; и об искусстве перформанса благодаря «Joe The Lion». Ладно, можно было обойтись без пантомимы.

Переломный момент наступил в 1983 году с *Let's Dance* — первым альбомом Боуи, который принадлежал своему времени, а не опережал его. С тех пор, за исключением отдельных всплесков вроде «Blue Jean», он, как это ни печально, плелся в хвосте. Последний из шести раз, когда он появлялся на обложке *Time Out*, был в 1986 году по поводу фильма «Абсолютные новички» (ой!). Потом было чтение «Отче наш» на концерте памяти Фредди Меркьюри; свадебные фотографии в *Hello!*; желание считаться художником, боже мой; обои Laura Ashley… Вот почему я нервничаю, усаживаясь на диван: меня тревожит не столько встреча с героем моего сна, сколько немалый риск, что он окажется полным придурком.

Ну, по крайней мере, имеются благоприятные предзнаменования. Много лет мы все мечтали, что уж на очередном-то альбоме, если мы как следует *поверим* в это, он

воскреснет, словно отставная фея Динь-Динь в костюме, — и разочаровывались; теперь можно официально заявить: Бог есть. Брайан Ино, работая с Боуи впервые после трилогии *Low / «Heroes» / Lodger*, сотворил ту же магию, при помощи которой он превратил U2 в одну из величайших рок-групп мира. Возможно, *Outside* нельзя как следует оценить с первого прослушивания; он длится 75 минут, и, возможно, вы захотите пропустить несколько треков; но это лучший альбом Боуи за 15 лет, и он это знает. После съемки для обложки *Time Out*, попрыгав Пятачком вокруг ослика Иа-Иа — Ино, Боуи вылетает из комнаты со словами: «А говорили, что я вчерашний день!»

Он и правда был вчерашним днем; но теперь его песочницей снова стало будущее. *Outside* это, простите за выражение, «концептуальный» альбом. Натан Адлер, арт-детектив, расследует зверское убийство сбежавшей из дома четырнадцатилетней девочки, совершенное неустановленным художником или художниками: «Руки жертвы были проткнуты шестнадцатью шприцами… При помощи последнего, семнадцатого, шприца была удалена кровь и все жидкости. Живот аккуратно вскрыт, внутренности извлечены, распутаны и, так сказать, заново переплетены в виде небольшой сетки или паутины, которую натянули на колоннах на месте убийства — у величественного, сырого портала Музея современных частей Оксфорд-тауна». Боуи сыграл здесь нескольких персонажей в возрасте от 14 до 78 лет. В записи приняли участие несколько поколений корешей Боуи: пианист Майк «Aladdin Sane» Гарсон, ритм-гитарист Карлос «Station To Station» Аломар, гитарист Ривз «Tin Machine» Габрелс, клавишник и басист Эрдал «Buddha Of Suburbia» Кызылчай и звукорежиссер Дэвид «Lodger» Ричардс. Результат — выдающийся звуковой, ритмический и этнический сплав, который звучит как современный гибрид *Lodger* и *My Life In The Bush Of Ghosts*.

Однако пока что мне не удается вставить ни слова, чтобы расспросить о нем: я прихожу в разгар дискуссии о спутниковом телевидении (которым Ино, как ни странно, не пользуется), а Боуи спрашивает о каком-то польском кинорежиссере, чье имя Ино не может вспомнить. Они хорошо работают в паре — этот дуэт хрупких рок-интеллектуалов, эти смеющиеся гномы. Брайан Ино (анаграмма: Brain One, «Мозг Один»), которого часто в шутку называли профессором за лысеющую голову, размеренную лекторскую речь и вообще за ум размером с целую планету, недавно стал настоящим профессором — в Королевском колледже искусств. Дэвид Боуи (анаграмма: Ow, I Bed Diva, «Ой, я трахаю диву») элегантен, носит бородку и наслаждается своей новой ролью английского художника-джентльмена. Только ручка

в нагрудном кармане выглядит неуместной, педантской деталью. Его разные глаза и правда немного действуют на нервы (хотя вы не увидите этого на нашей обложке из-за синих контактных линз). Как объяснил бы Дезмонд Моррис, тот глаз, где зрачок перманентно расширен, говорит твоему подсознанию: «Ты меня восхищаешь, я хочу с тобой переспать»; другой, с нормальным зрачком, подает сигнал: «Ты мне наскучил, червяк».

Еще интересно, до сих пор ли актуальна пародия Ангуса Дитона с пластинки 1981 года *Heebeegeebies*: «I think I'm losin' my miiiiind/I'm disappearin' up my behiiiiiind» («Кажется, я теряю рассудок/Я прячусь от мира в собственной заднице»). Оба моих собеседника оказались не только в высшей степени красноречивыми, но веселыми и естественными, чего не могут как следует передать цитаты на бумаге; но решайте сами, а мы тем временем готовимся к беседе, в которой затронем искусство, «нарезку» Берроуза, нарезку себя на мелкие кусочки и, конечно, их новый альбом.

Дэвид Боуи: Могу ли я сначала спросить вас, вы не будете против, если мы тоже это запишем? Для себя.

Доминик Уэллс: *Чтобы засэмплировать меня и вставить в свой новый альбом?*

ДБ: Не исключено. Для этого альбома я хотел засэмплировать Камиллу Палья[61], но она мне так и не перезвонила! Она все время писала мне через своего ассистента: «Это правда Дэвид Боуи? И если да, насколько это важно?» *(Смеется.),* и я просто сдался! Я записал ее реплику сам.

Брайан Ино: Это вполне в ее духе.

Итак: как получился этот альбом?

ДБ: Решающий момент был на свадьбе.

БИ: Чистая правда, именно там мы впервые заговорили о нем.

ДБ: Я тогда как раз начинал делать инструментальные треки для альбома *Black Tie White Noise*, и на свадьбе у меня было несколько штук — просто как инструментальные пьесы, потому что я сочинил их более-менее с мыслью о свадебной церемонии. Брайан тогда записывал *Nerve Net*, и мы поняли, что внезапно снова работаем в одном направлении.

БИ: Это было интересно — свадьба, гости, мы начали разговаривать, и Дейв говорит: «Ты должен это послушать!» Он идет к диджею и говорит: «Нет, выключи, включи вот это».

ДБ: И потом мы оба жили своей жизнью, зная, что мы практически наверняка будем снова работать вместе. Мы оба были в восторге, потому что мы оба были не в восторге от того, что тогда происходило в поп-музыке.

Любопытно, что на своем предыдущем альбоме вы вернулись к

*Найлу Роджерсу, с которым у вас был ваш самый большой коммерческий успех (*Let's Dance*), а теперь вы вернулись к Брайану…*

БИ: … с которым у вас был наименьший коммерческий успех!

… с которым вы имели очень большой успех у критики.

ДБ: Забавно, что Брайан сказал мне то же самое, что я говорил Найлу: мы не будем делать продолжение *Let's Dance*. У меня только что закончился период Tin Machine, который был для меня настоящим освобождением, и на *Black Tie* я хотел экспериментировать. Мне нравится использовать европоцентричный соул, но еще там были такие вещи, как «Pallas Athena» и «You've Been Around», в них больше атмосферности и фанка. А затем еще был промежуточный альбом, очень важный — *The Buddha Of Suburbia*.

БИ: Этот альбом мне особенно понравился. Я даже написал тебе в письме, что люди незаслуженно обделили его вниманием. По-моему, так как это музыка к фильму, все по привычке решили: ну, это не настоящая музыка. Меня поражает, что у критического сообщества такой ограниченный взгляд.

Я ходил на выставку War Child[62]*в галерее «Флауэрс-Ист» [тогда Ино уговорил несколько десятков рок-звезд продать с аукциона принадлежащие им произведения искусства в пользу Босний], и вы произнесли там прекрасную небольшую речь. И именно в моем журнале напечатали ехидную, критическую заметку.*

БИ: Да, помню. Дэвид, ты помнишь?

ДБ: Которую ехидную заметку? Ха-ха. Про меня такие писали разок-другой.

БИ: Там было так: «Если эти люди так переживают, пусть отправят деньги вместо того, чтобы просто гладить свое и без того огромное эго».

ДБ: Я помню эту фразу! Да, но тут все ясно. Это очень по-британски, да?

В Америке то же самое, разве нет?

БИ: Нет. Там тебе позволяют получать удовольствие от того, чтобы помогать кому-то, наслаждаться этим и даже извлекать из этого выгоду. А здесь, если ты хочешь кому-то помочь, ты должен делать это прямо в ущерб себе.

ДБ: Надо быть святым — без нимба не считается.

Но дело ведь не только в благотворительности, так? Существует убеждение, что рок-музыканты не должны заниматься искусством, играть в кино, писать книги.

ДБ: Это все равно что сказать, что журналисты не должны делать телешоу — правда, в некоторых случаях это, наверное,

справедливо!

БИ: В Англии худшее преступление — делать что-то, что тебе не по чину.

ДБ: Сейчас все больше людей занимаются вещами, которым не учились, особенно в Америке. Я только что снимался у Джулиана Шнабеля [Боуи играет Энди Уорхола в фильме «Баския»], и он сейчас снял кино, а прямо перед этим выпустил свой альбом… По-моему, это круто.

На что похож его альбом?

ДБ: Что-то среднее между Леонардом Коэном и Лу Ридом. На мой взгляд, там очень хорошие тексты.

В общем, это хороший танцевальный альбом?

ДБ: Ха-ха. По-моему, он не хуже многих других альбомов, которые вышли на той же неделе. Но не так хорош, как некоторые другие альбомы, которые вышли на той же неделе.

БИ: Теперь это стало возможным, потому что, помимо прочего, сейчас по некоторым техническим причинам любой человек может делать все, что угодно. Я могу сидеть у себя в студии и записывать музыку, где есть и бас, и барабаны, и хор, или я точно так же могу сделать видео. Так что вопрос «Умею ли я это делать?» просто не возникает. Это не имеет значения.

ДБ: Умение не имеет никакого значения в искусстве уже 50 лет. Все дело в идеях.

Дэмиен Херст однажды высказался в том смысле, что если ребенок способен повторить то, что сделал я, значит, я сделал это очень хорошо.

ДБ: Кажется, однажды Пикассо сказали: то, что делаете вы, может сделать трехлетний ребенок; а он ответил: да, но очень немногие взрослые.

Кажется, он сказал: «Мне понадобилось 16 лет, чтобы писать, как Рафаэль, но целых 60 лет, чтобы научиться писать, как ребенок».

БИ: Эйнштейн сказал: «Любой смышленый ребенок девяти лет способен понять все, что я сделал; но он, наверное, не понял бы, почему это важно». Это обратная сторона медали: быть свободным и простым, как ребенок, но одновременно быть способным понимать смысл, контекст. Быть Пикассо не означает, что тебе вдруг снова стало три года, — это означает понимать важность того, что делает трехлетний ребенок.

В аннотации к вашему альбому сказано, что большая часть его музыки — импровизационная, и что Брайан раздавал музыкантам карточки с инструкциями вроде: «Вы единственный человек, оставшийся в живых после катастрофы, и вы постараетесь играть так, чтобы заглушить чувство одиночества», или: «Вы —

недовольный участник рок-группы из Южной Африки; играйте те ноты, которые вам не разрешают играть». В чем была цель — убрать все лишнее, отказаться от готовых решений и начать с нуля?

БИ: При импровизации есть несколько опасностей, и одна из них — все моментально сливаются в единое целое. Грубо говоря, они начинают играть блюз, потому что тут все знают правила и могут между собой договориться. Так что отчасти цель этих приемов была не дать музыке стать слишком слаженной. Самое интересное не хаос и не полная слаженность, а что-то между.

На альбоме везде очень сильный ритм. Он связывает все воедино…

ДБ: На альбомах конца 70-х мы были очень увлечены возможностями ударной установки. Это самое сердце, пульс поп-музыки, и мы с ним как следует позабавились.

БИ: До нас этим занимались очень немногие. Обычно считалось: вот бас и барабаны, запишем их, а все странное будет сверху. Мы перевернули все с ног на голову, и это было свежо.

Я много ходил пешком, слушая ваш альбом в наушниках, и часто слышал звуки улицы — велосипедные звонки, звуковые сигналы автобусных дверей, — и любой звук в любой момент музыки оказывался к месту: можно было встроить его в песню, и он работал, потому что поверх этих мощных звуковых слоев можно добавлять все что угодно.

ДБ: Во время импровизаций Брайан делал замечательную вещь: у него рядом с сэмплером стояли часы, радио и другие предметы, и он, скажем, записывал фразу из передачи на французской волне, включал ее в определенном ритме, и она становилась частью фактуры. И все реагировали на это, все играли иначе, потому что все время слышали какие-то странные звуки.

БИ: Да, а Дэвид делал то же самое со словами. Иногда он импровизировал тексты. Он обкладывался книгами, журналами, газетами и просто выдергивал оттуда фразы и составлял вместе.

ДБ: Если бы я зачитал вам несколько примеров, некоторые из них показались бы вам совершенно непонятными.

Вообще я пробовал. Я прочитал тексты с альбома вслух и подумал: он спятил. А потом я услышал их вместе с музыкой, и все стало на свои места.

ДБ: Именно. Противопоставление музыкальной текстуры и слов создает такой эмоциональный мотор. Но, наверное, искусство именно это делает лучше всего: показывает то, что невозможно сказать словами.

Если студент-филолог, который изучает, например, поэзию,

попробует проанализировать ваши тексты, это будет пустая трата времени?

ДБ: Нет, потому что сегодня, как мне кажется, у него будет множество ориентиров в текстах конца 20-го века — от Джеймса Джойса до Уильяма Берроуза. Я принадлежу к теперь уже традиционной школе, которая деконструирует фразы и собирает их заново случайным, как считается, образом. Но в этой случайности есть что-то от известной нам реальности — что наша жизнь на самом деле устроена как попало, что у нас не бывает аккуратного начала и конца.

То есть вы были бы вполне довольны, если бы я и какой-нибудь другой журналист по-разному понимали, о чем эти песни?

ДБ: Совершенно верно. Как сказал Ролан Барт в середине 60-х, именно так интерпретация станет текучей. Это начнется с общества и самой культуры. Автор по сути просто запускает этот процесс.

В рок-музыке слова, которые тебе послышались, иногда оказываются лучше, чем то, что поется на самом деле. В одной из ваших ранних песен, «Stone Love», я обожал строчку «in the bleeding hours of morning» («в кровоточащие утренние часы»); когда я наконец раздобыл печатную версию текста, то обнаружил, что на самом деле это «fleeting hours of morning» («быстротечные утренние часы») — гораздо прозаичнее.

ДБ: Все так. Я был больше всего поражен, узнав спустя много лет, что Фэтс Домино поет совершенно не то, что… Я так много получил от этих песен благодаря собственной интерпретации. По правде говоря, иногда бывает очень досадно узнать, что на самом деле хотел сказать художник.

Насколько я знаю, сейчас вы пользуетесь компьютерной программой, чтобы перемешивать слова в случайном порядке. Но вы практиковали метод нарезки еще с 70-х под влиянием Берроуза.

ДБ: Подростком я читал традиционные вещи: Ницше — что было претенциозно — и Джека Керуака — что было не так претенциозно. И Берроуза. Я хотел быть как эти «аутсайдеры». Особенно как Берроуз. Я получал огромное удовлетворение от того, как он взбивает жизнь, словно миксером, и когда я читал его, то переставал чувствовать взбитым и перемешанным себя. Я думал: боже, эта насущность и опасность во всем, что ты делаешь, этот налет рациональности и несгибаемая принципиальность в том, как ты живешь, — так вот каково это…

Так же действуют наркотики, да? Когда я был студентом и пробовал много наркотиков, самые разные вещи внезапно обретали смысл, чего без наркотиков не случилось бы; скорее даже, становились видны связи между разными вещами, которые иначе

ты бы не увидел.

БИ: В этом польза наркотиков. Они показывают тебе, что есть другие способы находить смысл в чем-либо. Необязательно продолжать принимать наркотики, но очень ценно после этого урока знать, что ты на это способен.

ДБ: Но знаете, я думаю, что эти семена были посеяны гораздо раньше. Например, сюрреалисты с их «изысканными трупами»[63] или Джеймс Джойс, который брал целые абзацы и буквально вклеивал их в другие — получалось такое лоскутное одеяло текста. Это на самом деле и есть характер и сущность восприятия в 20 веке, и сейчас это становится очень важным.

БИ: Мне кажется, суть происходящего в том, что с художника снимается задача быть «высказывателем» — человеком, который хочет сказать что-либо и пытается это передать, — художник оказывается в положении интерпретатора.

ДБ: Можно сказать, что если в начале века художник показывал некую истину, то теперь все изменилось, и художник показывает сложность вопроса; он как бы говорит: «Плохая новость — этот вопрос еще сложнее, чем вы думали». Кажется, такое часто бывает под кислотой (если я помню правильно!): ты осознаешь, в какой абсолютно непостижимой ситуации мы все находимся… *(Боуи, жестикулировавший с опасным оживлением, сшибает на ковер пепельницу, полную окурков «Мальборо», которые он курит одну за другой)* … в каком хаосе! *(Ино опускается на колени, чтобы убрать пепел и окурки из-под ног Боуи.)* Зачем ты это делаешь, Брайан? Это ужасно благородно с твоей стороны.

БИ: Просто чтобы ты мог закончить фразу.

ДБ: Мне было не нужно. Я ее проиллюстрировал! *(Хохот.)* Случайность будничного события. Если бы мы осознали, в какой невероятно сложной ситуации находимся, нас бы просто хватил удар.

(Далее добрых 20 минут мы говорим о Боснии; о том, что мораль — устаревшая концепция, на смену которой должен прийти закон; и о том, что секс и насилие не бессмысленны, но являются силами, исследовать которые нас побуждает наша человеческая природа.)

В рассказе, сопровождающем ваш альбом, много говорится о художниках, наносящих себе увечья: в Криса Бердена стреляли, его бросали на шоссе в завязанном мешке и, наконец, распинали на крыше «Фольксвагена»; Рон Эти, бывший героинщик с ВИЧ, тыкал себе в лоб швейной иглой, пока у него не получился кровавый венец, затем вырезал скальпелем узоры на спине другого участника перформанса и подвесил над публикой окровавленные бумажные полотенца на веревке для белья. Похоже, вы питаете сильный

интерес к этим нездоровым вещам. Кроме того, это самое буквальное воплощение старой идеи о том, что искусство порождается только страданием.

ДБ: Это также связано с тем, что под влиянием огромной сложности современного мира многие художники буквально возвращаются в себя, в физическом смысле слова, и это порождает диалог между телом и умом.

БИ: Да, когда среди нашей киберкультуры и информационных сетей кто-то говорит: «Я — кусок мяса», это шокирует.

А шок также обязательно входит в определение искусства?

БИ: На каком-то уровне, я думаю, да. Это необязательно должен быть шок такого рода.

ДБ: Знаете, на самом деле суть скорее в шоке узнавания. Во всяком случае, я это переживаю именно так. Именно в этом для меня суть Дэмиена [Херста] — я его очень преданный поклонник, и когда я вижу его работы, на меня больше всего действует шок узнавания; не думаю, что он сам знает, что делает. Но когда я сталкиваюсь с какой-либо его работой, я испытываю сильное пронзительное чувство. В бедных созданиях, которые он использует, есть некое наивное незнание. Они суть кодовые изображения самого человека. Я считаю его искусство очень эмоциональным.

Вы же работали с ним?

ДБ: Мы сделали вместе несколько картин. Мы брали большой круглый холст, футов 12, и он лежит на платформе, которая автоматически вращается со скоростью миль двадцать в час, а мы стоим на стремянках и поливаем его краской.

БИ: Вы бы посмотрели на его студию!

ДБ: Это изначально была детская игра; ты капаешь краской, и центробежная сила уносит ее к краям.

Вы входите в редколлегию журнала Modern Painters *вместе с такими людьми, как лорд Гаури*[64]*, и, собственно говоря, эти* художники *не такие уж* современные. *Вы там, наверное, как персонаж комиксов Г. М. Бейтмена: «Господа, мне кажется, Дэмиен Херст недурной художник».*

ДБ: В журнале происходят перемены. Но зачем писать, например, в «Тейт»? Там и без того полно людей, которые уже находятся по одну сторону баррикад. В *Modern Painters*, по крайней мере, есть шанс сделать журнал более открытым. Мне очень нравится мысль сочетать идеи Возрождения с идеями, которые работают сейчас; не ради того, чтобы сформировать… некую редакторскую позицию, но ради чистой… забавы от создания таких гибридных ситуаций.

Многих людей шокировало, что вы сделали дизайн обоев.

ДБ: Ну, в этом нет ничего особенно оригинального. Обои делал Роберт Гобер и многие другие, даже Энди Уорхол. Это традиционная вещь.

Еще у вас недавно была первая персональная выставка. Наверное, было страшно сделать свои работы за двадцать лет доступными вниманию широкой публики и критикам.

ДБ: Нет, было совсем не страшно.

Почему?

ДБ: Потому что я знаю, зачем сделал это. Ха!

БИ: Суть в том, что когда ты что-нибудь показываешь или выпускаешь альбом, ты открываешь его для всевозможных других интерпретаций, которые уже не принадлежат тебе. У меня дома лежат миллионы пленок, которые я не выпустил в свет. Они вызывают во мне совершенно другие чувства, чем если бы я выпустил их на рынок — и вот они вдруг лежат на полках, сразу за группой Eagles. Вдруг я представляю себе, как человек, который мне совсем не симпатизирует и на самом деле ищет альбом Eagles, случайно находит мою запись, и теперь я слышу эту запись еще и его ушами, как я их себе представляю. Так что, выпуская что-то в свет, ты на самом деле обогащаешь это, как мне кажется, — ты обогащаешь это для себя самого. Ты видишь, как оно отражается в куче разных зеркал.

ДБ: Я просто немного опоздал с этим. Еще одна причина, почему мне не было страшно, — я художник, живописец и скульптор. Почему мне должно быть страшно? Кажется, единственное, чего можно бояться, это понравятся ли мои работы людям или нет, но я живу такой жизнью с самого начала, когда я стал публичным человеком, — «хорош» я или нет — уже почти тридцать лет, так что это просто часть моей жизни.

Обидно ли вам представлять себе, что многие люди в Лондоне говорят: «Дэвид Боуи, какой претенциозный кретин»?

ДБ: Но я не могу вспомнить время, когда бы так никто не говорил. Что изменилось? Это то же самое пальто, только другого цвета. Мне не обидно.

БИ: В Англии можно быть уверенным: если ты сделаешь что-нибудь отличное от того, что ты делал в прошлый раз, найдутся люди, которые будут ходить и называть тебя претенциозным кретином, но через некоторое время тебе просто нужно принять (Боуи тоже смеется), нам обоим просто нужно принять, что мы хороши в своем деле. Наш альбом это доказывает. Мы оба оказали влияние на многие вещи, и многое из того, что происходит сейчас, имеет корни в том, что делали мы, так же как мы имеем корни в других людях.

ДБ: История любого искусства творится другими художниками и теми, кто на них повлиял, а не критиками. Что касается меня, для моего тщеславия гораздо важнее, что скажут о моих работах мои современники, мои коллеги. Во многом это все происходит из чистого удовольствия, да? Я работаю, потому что это такой восхитительный способ избежать работы за прилавком: быть автором песен, музыкантом, исполнителем, художником, скульптором — делать все это так круто, я не могу сказать словами, как это здорово. Это просто чудесно.

Живопись действия

[65]

Крис Робертс. Октябрь 1995, «Ikon» (Великобритания)

Как и многие другие журналисты в период *Outside*, Крис Робертс из журнала *Ikon* застал Боуи в общительном настроении, и получилось интервью о постмодернизме, актерской игре, скором начале нового тысячелетия, литературе и о том, как в двадцатом веке человечество утратило веру в высший разум. Бонусом знаменитый художник даже говорит о музыке.

Однажды я уже встречался с ним — четыре года назад, в Лос-Анджелесе, под спятившим, нещадно палящим солнцем. Поэтому я (лично) ассоциирую того Дэвида Боуи, которого я (беспристрастно) интервьюирую — в отличие от того, что Дэвид Боуи значит для меня, — с крепким здоровьем, машинами, роскошными гостиничными вестибюлями, бассейнами, бульваром Сансет. Ассоциации приятные, но они кажутся неуместными. Я ему это сообщаю — более или менее.

Дэвид Боуи закуривает сигарету — он делает это от души и часто, занимаясь любовью со своим эго, всегда разбиваясь в одной и той же машине. На лице, которому подражают уже двадцать лет — и конца имитаторам не видно, — неспешно появляется знаменитая английская улыбка. «С тех пор у меня многое изменилось, — говорит он. — После нашей прошлой встречи я не остался просто сидеть здесь».

Белый Герцог, он глаголет истину. Музыка, фильмы, картины и вообще идеи вылетают из 49-летнего Дэвида Боуи с обескураживающей, обезоруживающей, очаровывающей скоростью. Я изо всех сил пытаюсь не произнести слова «человек эпохи Возрождения» и наконец произношу их.

— Боже, меня пугают эти слова! Скажем просто, что я беру быка за рога и выражаю себя — любыми средствами, которые мне понадобятся. Я могу это делать, так что буду делать это напоказ. Я больше не склонен судить себя. Психологически я чувствую себя в безопасности. Публикуй, и к черту все — вот мой подход.

Король, истинный король притворства и апроприации, Дэвид Боуи становился Зигги, потом Аладдином, потом соул-боем, который был лучше настоящих соул-певцов, потом он стал немного немцем — холодным, в депрессии и на кокаине, потом —

веселым и прыгучим участником Live Aid и, наконец, вышел из моды. После этого он затеял Tin Machine — в неправильное время и в неправильных костюмах. Параллельно со всем этим он снялся в нескольких фильмах — от восхитительных («Человек, который упал на Землю») до «Истории с ограблением». Теперь он выпускает альбом *Outside*, который, разумеется, нисколько не похож на предыдущий (атмосферный *The Buddha of Suburbia*) и даже на позапрошлый (уравновешенный поп-альбом *Black Tie White Noise*). Пришли и — как скажут некоторые — ушли Suede, а Боуи совершил еще одну непредсказуемую мутацию. *Outside* провоцирует, пугает, шокирует, раздражает и в конечном счете не отпускает слушателя. Это первая из запланированной серии коллабораций с Брайаном Ино, которая, пусть и довольно абстрактно, документирует вымышленные дневниковые записи «арт-детектива» Натана Адлера. Также Боуи планирует в скором времени сотрудничество с Nine Inch Nails, и если ему взбредет в голову разработать дизайн обоев для Laura Ashley, то мы никак не сможем его остановить.

В начале 1996 на экраны выходит фильм «Построй форт, подожги его» новоиспеченного режиссера — художника Джулиана Шнабеля, посвященный ныне покойному афроамериканскому художнику Жан-Мишелю Баския, в котором Боуи играет гуру поп-арта Энди Уорхола[66]. Я верю в вашу способность не запутаться в этой истории. Кроме того, в этом году Боуи выставил свои работы (акварели, скульптуры, сгенерированные компьютером принты) в галерее Кейт Чертавиан на Корк-стрит. Однажды во время ланча я сходил на эту выставку с девушкой, игравшей инопланетянку в клипе «Loving the Alien». Какая-то сумасшедшая заплаканная женщина без какой-либо причины принялась орать на нас, что мы еще пожалеем, очень пожалеем, но тут пришел Дэвид, чтобы убрать ее прочь и навести порядок. Мы бежали в смущении, но сумасшедшая погналась за нами по улице. Лучшей работой на выставке было изображение звезды под названием «Звезда».

— Мне недостаточно быть звездой рок-н-ролла всю жизнь, — сказал Боуи в 1972 году. В 1995 году он полон энергии, почти до нелепости. Чтобы вставить хоть слово, приходится его перебивать. Мы обсуждаем искусство, кино, литературу, музыку, компьютеры, Южную Африку, старение, религию и «Парней из Черной жижи»[67]. Он с удовольствием говорит о своей дружбе с Дэмиеном Херстом и Джулианом Шнабелем и не горит желанием копаться в прошлом. Без малейшего усилия и даже не снимая свою удивительную рубашку из змеиной кожи, он произносит что-нибудь вроде: «Когда ты развил художественную форму, которая ставит под вопрос собственное существование, у тебя на

руках остается всего лишь философия. Хе-хе-хе! По крайней мере это мне говорит мой сын!»

Вы откровенно обсуждаете с ним (Джо, ранее — Зоуи, возраст: 23 года, получил философское образование) такие предметы?

— О боже, нас просто не остановить. Мы любим помолоть языками; мы можем всю ночь разговаривать о куче разной ерунды. Но, как я обнаружил, это одна из радостей, которые дает тебе отцовство.

Джо («Лев»[68]) повлиял на своего крутого папу «загадочным образом, мне кажется». Наблюдая за тем, как он «увлекается Cream, Диланом и Хендриксом», Боуи-старший понял, что не существует интересной музыки 80-х годов.

— За исключением, может быть, раннего рэпа, это все был мусор. Пола Абдул не сыграла никакой роли в его жизни. Ему пришлось обратиться к прошлому, чтобы найти музыку, в которой есть какая-то глубина. Это некоторым образом подтверждает то, что говорил Леннон — как там было? — Боуи переходит на безукоризненное ливерпульское произношение. — «Говори, что хочешь сказать, пиши в рифму, и добавь к этому бэкбит[69]».

В таком случае, насчет вашего нового альбома: соблюдено одно условие из трех — неплохо.

Боуи хохочет. «Легкодоступность не была моим приоритетом!» Я испытываю некоторое облегчение.

— Задайте тот же вопрос СЕЙЧАС молодому поколению, и они скажут: ДА, есть много музыки, которая останется с нами. Pearl Jam, Nirvana, NIN, Smashing Pumpkins. А в Британии — Трики чудесный, Пи Джей Харви потрясающая. У всей этой музыки колоссальный контекст и атмосфера. По-моему, рок-музыка прямо сейчас очень сильна. Все это ужасно интересно, черт возьми.

Новый альбом Дэвида Боуи, как мне кажется, вот о чем: ЧТО ТАКОЕ ИСКУССТВО? К тому, кто похож на Боуи, или, скорее, к тому, кто *и есть* Боуи, действительно можно обратиться с этой фразой — вот прямо эти три слова с вопросительным знаком в конце, — и он не рассмеется тебе в лицо. Боуи любит много вещей, но больше всего он любит, чтобы его принимали всерьез. Никто не тратит столько усилий на творчество, если его не обуревает жажда признания, желание победить смерть, — особенно если он успел поставить столько «галочек», сколько успел поставить Боуи.

Как поживает ваше эго?

— Ну, скажем, я достаточно тщеславен, и поэтому уверен: то,

что получается из моих «нарезанных» текстов, не может быть лучше того, что в них изначально вложено.

И вот, когда ты запросто обратишься к Боуи со словами «ЧТО ТАКОЕ ИСКУССТВО?», он ответит: «Это либо искусство, либо убийство, ха-ха! Сила МОЕГО искусства в том, чтобы в нем было как можно больше пространства для мультиинтерпретации. Я всегда ориентировался на то, чтобы комбинировать противоречащие друг другу вещи. И просто смотреть, что получится. Играть со структурами, разбирать их на части. Разбирать игрушки на винтики и потом собирать детали в неправильном порядке. Если бы я жил в Японии и делал такие штуки типа Годзиллы, которые превращаются в танк, у меня бы отлично получилось, я уверен. Я делаю то же самое с музыкой; как вот эта нота будет сочетаться с этим словом? какой получится эффект? В результате производится информация, которая иногда больше, а иногда меньше суммы этих двух компонентов. Это один из моих интересов в сочинении песен».

Я спрашиваю, стремится ли он запутать слушателя в той же степени, в которой он стремится его просветить, и получаю, возможно, самый длинный и осмысленный ответ в истории «рок-интервью»:

— Не думаю. Мне кажется, в нашей культуре ценят путаницу. Мы с удовольствием комбинируем информацию все новыми и новыми способами, мы невероятно быстро схватываем горизонты событий. Поколения моложе меня — и я теперь МОГУ говорить о них во множественном числе — способны сканировать информацию гораздо быстрее, чем мое поколение, и они необязательно ищут ту глубину, которую, может быть, искали бы мы. Они берут то, что им нужно для выживания, что пригодится им для адаптации к этому новому обществу. Это на самом деле наследие 60-х — наследие не только краха американской мечты, конфликтов того времени и нового, плюралистичного отношения к обществу, но и некоей духовной потери. Понимания того, что абсолюты не имеют силу закона, не имеют силу правил, которым можно следовать. Нет абсолютной, высшей религии, нет высшей политической системы, нет высшей формы искусства, нет ничего высшего и абсолютного. Оказалось, что мир не делится на черное и белое, как нас всегда учили (особенно в великие чопорные 50-е). Вокруг так много противоречий и конфликтов, что когда ты принимаешь их как есть, когда ты признаешь, что это и есть теория хаоса в действии, что мы живем в деконструированном обществе, то противоречивость практически исчезает. Каждая единица информации так же не важна, как и любая другая.

Боуи на секунду отвлекается на телевизор, и мне приходится

напомнить себе, что я не Николас Роуг.

— Идет какой-нибудь суд над О. Джеем Симпсоном, и тогда тема недели — «перчатки ему малы», эти несколько слов были важной новостью, а потом что-нибудь происходит на Ближнем Востоке, и тогда тема недели — «мать всех войн», и эти две фразы имеют ОДИНАКОВЫЙ ВЕС. Между ними, кажется, нет большой разницы, все это важно и все это не важно. Когда исчезают подсказки — что важно, а что нет, — то, кажется, исчезает и позиция морального превосходства. Остается лишь невероятно сложная система отдельных фрагментов, и это — наша жизнь. Мне кажется, молодое поколение не бежит от этого, а учится адаптироваться. Мне кажется очень неправильным обвинять их в том, что они — этими словами так часто бросаются — равнодушны ко всему, или ничего не знают, или ленивы, или еще что-нибудь. Это чушь: они, по-моему, проходят через период созревания. Жизнь не станет понятнее; она может только усложняться все быстрее. Нет смысла делать вид, что если подождать достаточно долго, то все вернется к тому, как было раньше, и все снова будет разумнее и яснее, и мы все будем понимать, и будет очевидно, что хорошо, а что плохо. Так НЕ будет.

Извините, а какой был вопрос?

— Так вот. Альбом до некоторой степени об этом. Об этом, так сказать… серфинге на волнах хаоса.

Боуи начинает новую чашку кофе и новую «Мальборо-лайт», растягивается в кресле, словно уверенная в себе женщина или довольный кот. Несколько его принтов украшают стены. Мы сидим в отеле «Шато-Мармонт», где каждые десять минут кто-нибудь сообщает тебе, что «здесь умер Джон Белуши». Некоторое время назад в лобби находился Киану Ривз. Позже Боуи расскажет мне кое-что смешное об актерах, но пока что он — периодически работающий редактором журнала *Modern Painters* и интервьюировавший Бальтюса[70] в прошлом году — говорит о картинах…

— … с другой стороны, я могу наслаждаться картиной эпохи романтизма или Возрождения. Я впадаю в эйфорию от прекрасно написанного пейзажа или от великолепной скульптуры. У меня есть потребность в этом. Не думаю, что одно ЗАМЕНЯЕТ другое. Давайте обратим внимание на более позитивные аспекты постмодернизма. Надеюсь, нам наскучит его постоянная ироническая позиция, потому что одна из лучших его черт — готовность принять ВСЕ стили и позиции…

Чувствуете ли вы себя своего рода мудрым старцем? У вас очень смешной пресс-релиз, в нем торжественно говорится вот

что: «Лишь теперь, дойдя до середины своей жизни, Боуи смог делать музыку, обнимающую собой взгляды юности, зрелости и старости».

Он морщится — единственный раз за сегодня, качает головой и ничего не говорит.

Вы чувствуете, что обрели немало мудрости?

— Мудрый старец, ха-ха-ха! Понимаете, я играл 130-летнего персонажа в фильме «Голод», когда мне было 38 или что-то около того[71]. Теперь мне это легко дается! Я стал — ура! — достаточно стар, чтобы иметь в своем распоряжении целое собрание сочинений, и это прекрасно. Это значит, что я могу залезть в него и вытаскивать на свет божий символы, атмосферы, даже процессы и техники, которые я использовал раньше, и использовать их снова в другом контексте. Если ты вынимаешь что-нибудь из одного контекста и вставляешь в другой контекст, оно приобретает совершенно другой набор смыслов — это азы. Например, на *Outside* я поместил жуткую атмосферу города из *Diamond Dogs* в настоящее время, 90-е годы, и получилось нечто новое. Было важно, чтобы у этого города, у этой местности было свое население, некоторое количество персонажей. Это очень эксцентричные персонажи, и я постарался сделать их как можно более непохожими друг на друга. Вообще в долгой перспективе я планирую сделать целую серию альбомов и дойти до 1999 года — чтобы попробовать таким образом зафиксировать ощущения от последних пяти лет этого тысячелетия. Это дневник в дневнике. Нарратив и истории не являются содержанием — содержанием являются промежутки между линейными повествовательными кусками. Неспокойные, странные текстуры.

Боуи хочет поставить все это на сцене как произведение «эпического театра»[72], желательно при участии Роберта Уилсона (постановщика «Эйнштейна на пляже») и с эффектом «определенного изменения восприятия за то время, что люди будут в театре. Спектакль, наверное, будет длиться часов пять, так что надо будет приходить с бутербродами».

Ваша работа звучит параноидально и угрожающе, но вы сами — насколько я могу вас узнать, — по-видимому, полны воодушевления и энергии…

— О, у меня самые лучшие ожидания от *fin de siècle*[73]. Я вижу его как символическое жертвоприношение. Это некое отклонение, языческое желание умилостивить богов, чтобы мы могли двигаться дальше. Существует самый настоящий духовный голод, который пытаются удовлетворить этими мутировавшими, полузабытыми обрядами и ритуалами. Чтобы заполнить пустоту, оставшуюся от неавторитарной церкви. Это наша тревожная

кнопка, она говорит нам, что в конце века случится какое-то колоссальное безумие. Но его НЕ БУДЕТ. Самая большая проблема будет — как назвать новое десятилетие. Нулевые? Двухтысячные? Вот мы пережили это время; как нам теперь называть его?

Дэвид Боуи открыто признает, что, завоевав мейнстримную публику благодаря успеху *Let's Dance*, оказался перед дилеммой.

— Я поддался, постарался делать более доступные вещи, отказался от главной силы того, что я делаю.

Период Tin Machine он описывает как время, когда «Ривз Габрелс меня расшевелил, дал мне какой-то ориентир, сказал: начни снова РИСКОВАТЬ».

В такой формулировке это почти имеет смысл. Но только почти.

— Это разрушило все мои контексты. Когда этот период закончился, никто уже не мог сказать в точности, что я такое. Реакция была: что он, черт побери, ТВОРИТ? С тех пор я заново обретаю свой голос и некоторый авторитет.

— Игра в кино — это просто бесплатный бонус, — усмехается Боуи, у которого в крови столько *поп* и *арта*, что там, должно быть, творится настоящий дебош. — Это просто развлечение, правда. У меня нет серьезных амбиций в этой области. Своими немногочисленными успехами я обязан тому, что интересовался режиссерами, у которых было что-то, что я хотел узнать. И просто… любопытству. Интересно, что за человек Скорсезе — ну что, сейчас узнаешь, он предложил тебе роль. Отлично! С таким режиссером даже не важно, что за роль. Говорите, Скорсезе? Да, я согласен. Вот мой побудительный мотив. Когда я ВЫБИРАЮ РОЛЬ, обычно получается черт-те что. Теперь я запомнил, что надо доверять инстинкту: соглашайся на фильм, если его снимает интересный человек. В таком случае я как правило лучше проведу время и смогу жить с тем, что получится. А вообще я нахожу это очень скучным.

Правда?

— Да.

Приходится много времени просто ждать и ничего не делать?

— Да, я это терпеть не могу. Мне очень быстро надоедают киношные разговоры. Люди сидят и говорят о фильмах, которые они только что сделали или собираются делать, — все разговоры крутятся вокруг ИНДУСТРИИ. У них, кажется, нет никакой жизни за ее пределами, и ты думаешь: Господи Иисусе, мы можем поговорить о чем-нибудь кроме кино? Я просто засыпаю.

Но, наверное, вам понравилось играть Энди Уорхола, которого вы по собственному признанию, не могли отличить от киноэкрана?[74]

— Да, было здорово, потому что это заняло всего десять дней. У меня было только 7000 слов, я научился произносить их в правильном порядке, и дальше это уже было раз плюнуть. Ну то есть это была очень сложная роль.

Впрочем, разговорившись, Боуи не жалеет похвал режиссерскому дебюту художника-суперзвезды Шнабеля: «Первый фильм об американском художнике, и это ЧЕРНЫЙ художник. Не Поллок, Джонс или де Кунинг — хотя Джон Малкович в роли Поллока был бы сногсшибателен».

Здесь разговор переходит на смешные истории из недавней поездки в Йоханнесбург («моя жена там работала, а я ее сопровождал») и на «чумовую» выставку «Африка 95», которая скоро откроется в Великобритании:

— Я всем ее рекламирую, как какой-то телевангелист. Они не претендуют на то, чтобы решать философские проблемы. Там другие вопросы: могу ли я поесть? Могу ли я остаться в этом доме? Они смотрят на Баския как на СВОЕГО Пикассо, который преуспел в белом мире. Я не уверен, что Джулиан сам понимает, какой резонанс вызвал его фильм. Это неформальная, сильная история об одной трагической жизни. Как по молчаливому взаимному согласию художник и общество делают все, чтобы уничтожить самого этого художника. Его собственные зависимости сыграли огромную роль в его гибели. С другой стороны, это очень частая история в наши дни. Если фильм запорют при монтаже, я буду очень зол на него, потому что пока что все идет очень хорошо. Все чудесно играют.

Дэвид с нежностью перечисляет остальных актеров и рассказывает, как хорошо он их знает.

— Я знаю Хоппера, Денниса, почти двадцать лет. Видел его и в хорошие времена, и в плохие! И с Гэри Олдменом я знаком уже лет восемь. Криса Уокена я знаю ВСЮ ЖИЗНЬ. А с Уиллемом Дефо я работал в фильме Скорсезе, когда… когда он был Христом![75] Ха! Он тогда был в подвешенном состоянии.

А вы умыли руки.

— Да, ха-ха! Мне надоело, что он тут болтается.

В тексте, сопровождающем новый альбом — он называется «Дневник Натана Адлера, или Художественно-ритуальное убийство Бэби Грейс Блю», — Боуи пишет: «После этого он ничего особенного не сделал[76]. Наверное, много читал. Может быть, сам стал писать и написал целую кучу. Никогда нельзя

предугадать, чем займется художник, достигнув своего творческого зенита».

— Я люблю обкрадывать высокое искусство и снижать его до уровня улицы, — говорит он вдруг, улыбаясь. — Это Брайан [Ино] профессор, и он совсем не изменился за двадцать лет: он ВСЕ ТАКОЙ ЖЕ лысый.

А я престарелая английская королева.

Мы уже обсудили все кроме дайвинга — можно поговорить и о книгах.

— Меня всегда привлекал поток сознания. С самой юности. Мне всегда были особенно близки и понятны такие люди, как Джек Керуак, Гинзберг и Ферлингетти, и затем, конечно, Берроуз в конце 60-х. Писателям вроде Томаса Харди тоже есть что сказать, и я ценю их, но чтобы читать их, мне все-таки требуется усилие.

Они слишком медленные?

— Да. Ну то есть я понимаю, что это в духе своего времени и что там есть нюансы, на которые нужно обращать внимание. Я просто не думаю, что у меня есть на это время!

Да, деревьев еще много.

— Но учтите, я способен МНОГО прочитать. В хорошую неделю я прочитаю три-четыре книги. Мы литературная нация, это наша традиция. Это особенно заметно по тому, как мы ненавидим все визуальные искусства! И я унаследовал эту любовь к литературе, я люблю, когда мне рассказывают историю и показывают новые идеи. Но что я люблю в писателях, использующих поток сознания, — и что, как я НАДЕЮСЬ, моей публике нравится в МОЕЙ работе — они больше принадлежат мне. Они оставляют больше места для интерпретации. В книгах Харди все параметры повествования и восприятия диктуются автором. Ты должен следовать его плану и погрузиться в его мир так, как он этого хочет. А я люблю, чтобы мне давали больше свободы, что-то, что я могу ИСПОЛЬЗОВАТЬ. Не знаю, почему я прицепился к Харди. Ну, скажем, Джейн Остин. Или даже кто-то более поздний… кто там у нас сейчас? А, Эмис, я могу… он смешной. Питер Акройд отличный. В его книгах есть прекрасный мистицизм. Так, кто из писателей жесткий, чтобы читалось с трудом?

Какой-нибудь лауреат Букера?

— А, да! Конечно! Так. Анита Брук… Брук…

М-м, Брукнер? «Отель „У озера“»?

— Да, я что-то такое имею в виду, вот это я не очень люблю. Это книга высокого эстетического полета, она где-то в

стратосфере, в разреженном воздухе. Не сомневаюсь, что это великолепное искусство, но я не могу его ИСПОЛЬЗОВАТЬ, оно мне не пригодится. Я просто вижу, что у этой женщины развитое эстетическое чувство, и я за нее очень рад. Но мне нужно искусство, которое обогащает *мою* жизнь. Что-то, что я смогу ИСПОЛЬЗОВАТЬ. Что-то ФУНКЦИОНАЛЬНОЕ. И интерпретация по-своему тоже функция, это функция психики. И надеюсь, что моя публика считает это одним из главных достоинств моих… вещей. Ха-ха-ха!

Когда ты разговариваешь с ним или, скорее, слушаешь его, иногда на секунду перехватывает дыхание: то ли свет так падает, то ли дело в твоих глазах или в его профиле, но ты вдруг думаешь: боже, это же Дэвид Боуи, который дал новое направление лучшим умам моего поколения. Он продолжает рекомендовать книги о Мэпплторпе и вообще наслаждаться своей ролью рассказчика, в то время как ему намекают: пора идти снимать видео, записывать альбомы, играть в кино, писать картины, выпускать CD-ROM-диски, пусть что-нибудь скорее происходит, ура!

— Или они могут это просто похоронить, — таинственно говорит он.

Мы будем интерпретировать эти слова Дэвида Боуи по своему усмотрению. Как и всегда.

Ловкий старый плут

[77]

Стивен Уэллс. 25 ноября 1995, «New Musical Express» (США)

Когда вышла эта статья, в *New Musical Express* уже более десяти лет правила бал гонзо-журналистика и бескомпромиссная левая идеология нового поколения. В общем, в 1995 году собеседнику любого автора этого журнала приходилось выслушивать страстную лекцию — буквально со слюной у рта.

Стивен Уэллс не исключение. Хотя про эту статью (как и про многие другие статьи в *NME* того времени) можно сказать, что она больше сообщает про интервьюера, чем про его собеседника, она представляет интерес тем, что в ней Боуи не является кумиром интервьюера по причинам, не связанным с качеством его музыки. Старая радикальная репутация Боуи не производила впечатления на определенный тип британских леваков того времени.

Несмотря на модный жаргон и манию величия (или псевдоманию величия в стиле гонзо-журналистики), Уэллс говорит кое-что интересное, а именно о том, как в начале 70-х Боуи сумел превратить нечто, вызывавшее отторжение (репутацию бисексуала), в коммерческое преимущество.

Я вхожу в комнату, и вот он — Зигги! — потягивает бледно-розовый коктейль из бокала в форме черепа гнома и закусывает чипсами со вкусом зародышей желто-зеленых варанов.

На голове у него покачивается оранжевый ирокез, он одет в моднейшие секс-ползунки из люрекса шокирующего алого цвета (которые высоко сидят на его тощих бедрах), на ногах космонавтские сапоги на высокой платформе в серебряных блестках. На лице у него огромная желтая татуировка зигзагом. Он говорит (или, скорее, шипит, словно беззубая марсианская змея на кокаине): «О, ты, должно быть, этот смешной человечек из NME», и протягивает мне для поцелуя свои тонкие белые пальцы, которые гнутся во все три стороны (ногти у него, разумеется, очень длинные, фиолетовые, заостренные и покрыты алмазной пылью). А я поднимаю на него остекленевшие глаза —

от восторга меня не слушается челюсть — и произношу: «О, кто-нибудь говорил вам раньше, что у вас глаза разного цвета?»

Нет, на самом деле все не так. На самом деле я вхожу в довольно-таки затрапезную фотостудию в Ист-Энде, я нервничаю и переживаю, потому что не каждый же день встречаешь бесспорного Инопланетного Рок-Бога Странного Секс-Попа… но его там нет. На диване, словно мешок заплесневелой картошки, развалился какой-то небритый бродяга в пальто цвета серой кожи прокаженного, купленном в магазине для бедных, и темных очках за £2.99 с рынка в Галифаксе.

Я с отвращением смотрю на эту человеческую развалину, а тем временем ко мне подкрадывается пиарщик и шепчет в ухо:

— У Дэвида джетлаг, он очень, очень устал. Вы не против начать интервью прямо сейчас?

И только тогда до меня доходит, что бомж, задремавший на видавшей виды «гранжевой» кушетке, заляпанной жиром от картошки с кетчупом, и есть Дэвид Боуи. Я не знаю, что и думать. Какая, на ***, жизнь на Марсе — есть ли жизнь в Уайтчепеле? Хамелеон поп-музыки, ага, ага!

А потом я все понимаю. Он, наверное, пришел такой весь в теме и *très* крутой после оргии длиной в уикенд, где он нюхал кокаин, жрал алкогольное желе и, с повязкой на глазу, беседовал об «искусстве» со своими дружбанами Игги, Нодди, Дэмиеном, Лу, Брайаном, Кифом, Иман, Салманом, Наоми, Элвином, Тарквином, Сесилом и Клодом. Но едва он вошел в эту вонючую дыру, пропахшую настоящим кокни-брит-поп-панк-роком, сработала его удивительная инопланетная хамелеонская химия, и он автоматически слился со своим новым окружением. Круто!

Итак, Дэвид Боуи совершенно разбит и не в состоянии давать интервью. Ату его!

Я спрашиваю, смотрел ли он вчера по телевизору документалку про The Small Faces, и разве не странно, что они раньше были такие худенькие, сексапильные милашки, а теперь они такие толстенькие, морщинистые и старые, но вы, мистер Дориан Грей, все такой же крутой, стройный и сексуальный (кап-кап слюнками). Как по вашему мнению, вы бы смогли хоть наполовину приблизиться к своему успеху в Первертной Рок-Божественности, если бы у вас было лицо жирного хомячка, как у *moi*? А он смотрит на меня и говорит: «Хе-хе-хе! Я бы ужасно хотел иметь такие полные щечки!» Дальше больше: он говорит, что с удовольствием поменяется со мной телами, как только человечество научится это делать. Круто!

Давным-давно, когда сексуальные 60-е с грохотом

перевалились в страшные 70-е, юный Дэвид Боуи лег спать обычным Джонни из отдела мужской одежды, а проснулся буддистом-студентом художественного колледжа с завитыми кудряшками, как у Питера Фрэмптона, который болтал что-то о смеющихся гномах. Потом он натурально съехал с глузду. Он начал всем рассказывать, что он андрогин из космоса, записывать пластинки о пещерных людях, танцующих с пауками, и о левшах из Японии (я не шучу) и наряжаться в идиотские костюмы. И, как ни странно (а ведь это было время, когда в Англии по улицам толпами ходили скинхеды и искали «педрил», чтобы забить их до смерти), пока папочки грызли свои трубки, стучали кулаком по черно-белому телевизору и с пеной у рта кричали: «Енох был прав!», их «детишки» решили: Боуи крутой! он стройный! он одевается, как пидор, и у него глаза разного цвета, и мы хотим быть как он. Как будто в городской водопровод вылили ЛСД. *А еще* он сделал так, что иметь плохие зубы и рыжие волосы и петь со смешным акцентом кокни стало ужасно круто, и таким образом единолично изобрел панк-рок. Поэтому я ожидаю встретить кого-то вроде Ноэля Кауарда из вселенной «Бегущего по лезвию бритвы», но вижу перед собой Компо из «Бабьего лета»[78]. Он курит сигареты «Мальборо-лайт» одну за другой.

— Раньше я выкуривал полторы пачки красных «Мальборо» в день, а потом перешел на легкие и теперь курю в день три пачки. И смех и грех! Вообще-то мне надо совсем перестать курить, но я не могу…

— *Вы теперь боитесь смерти? Вы не воображаете, как гниете в раковом корпусе, каждый раз когда берете сигарету?*

— Нет, я обожаю смерть, чем ее больше, тем лучше, по-моему, это хорошая штука, хе-хе-хе!

— *Вы читали «Легкий способ бросить курить» Аллена Карра?*

— О да! Я и книгу читал, и кассеты слушал — я все это проделал! Я ходил (ни слова об этом!) к «известному гипнотизеру» — стыд и позор. Прошло двадцать минут, а я ни в одном глазу. Я просто слушал, как он бормочет, и у меня болела задница. В смысле я ее отсидел, но не смел пошевелиться, чтобы не смущать нас обоих: я ведь притворялся, что давно впал в гипнотическое состояние. Я не мог просто так сказать: извините, вы не против, если я немного подвину свою задницу?

— *Сколько он с вас взял?*

— Нисколько, он просто оказал услугу богу рок-н-ролла, хе-хе-хе!

Боуи за свою жизнь сделал некоторое количество бесспорно, необъяснимо, стопроцентно классной поп-музыки. Десятки треков — жеманный гламур, претенциозность для продавщиц,

захватывающая дух хрупкость, эстетство до боли в заднице, залупный идиотизм — они до сих пор гремят и гудят в коллективном поп-черепе, и так будет еще много десятков лет (потому что если поп-музыка не претенциозна, не хрупка и не с ветром в голове, она просто не стоит того, чтобы ее слушали).

Большинство его современников из 70-х либо мертвы, либо обречены вечно играть на свадьбах и похоронах, либо принадлежат к катастрофически не-крутой «аристократии» рока. Но Боуи, несмотря на некоторое количество поистине кошмарных альбомов и моментов мучительного позора (взять хоть чтение «Отче наш» на концерте памяти Фредди Меркьюри), сумел каким-то образом остаться настолько крутым, что даже мы, Стражи у Врат Репутации, готовы послушать его новый альбом, *Outside*: для сравнения, мы *знаем*, что следующие 15 альбомов тех же Rolling Stones будут полным отстоем.

Почему так, я не знаю: этот ублюдок достаточно нас разочаровывал. По всем правилам Боуи должны были бы упрятать в пыльную кладовку под вывеской «Дерьмовый папашин рок». Потому что — нужно это признать — вы, читающие этот текст, в большинстве своем еще даже не родились, когда Боуи был Богом, а старуха с косой обошлась с рок-н-роллом несправедливо, как вы и сами прекрасно, до тошноты, понимаете всякий раз, когда слышите от своих родителей — бывших модов/хиппи/панков — сетования на то, как теперь все не то, што раньше. Эта старуха вовремя изловила Джими, Марка, Курта и Джима и вышибла из них все дерьмо, но десяткам и сотням остальных она позволила стать старыми, распухшими, мерзкими и скучными.

Когда бурная волна бешеной поп-славы — миллионы языков в одной жопе — постепенно и неизбежно спала, Боуи выбросило на берег — он был этаким Никому-не-нужным Джонни на островке в Стране придурочных пидоров. Покончить с собой, задохнуться собственной токсичной рвотой или жить в аду вечной самопародии — все эти возможности открылись перед ним. Он бежал в Берлин в компании не менее чокнутого Игги Попа.

— У меня впервые появились друзья. Я знаю, это прозвучит странно, но прежде мне было практически не с кем себя сравнить и сказать: у меня не такая жизнь, как у них. Я никого не знал, совсем никого. Игги один из немногих людей, с кем я был более-менее знаком. У нас и сейчас теплые отношения, но мы относимся друг к другу с некоторой осторожностью — даже в лучшие времена связь между нами была довольно слаба. Я даже не могу назвать нас закадычными приятелями…

— То есть вы не приходите к нему домой поиграть в машинки?

— ХА-ХА-ХА-ХА-ХА-ХА-ХА-ХА-ХА-ХА! (Кашель!) ХА-ХА-ХА-ХА-

ХА-ХА-ХА-ХА-ХА-ХА-ХА-ХА-ХА-ХА-ХА! (Кашель!) ХА-ХА-ХА-ХА-ХА-ХА-ХА!

— Вы неравнодушны к дешевой сентиментальности?

— Я *питаюсь* дешевой сентиментальностью! Очень люблю поплакать!

— Вы преданный зритель «Маленького домика в прериях»?

— А, помню. Нет, им я никогда не увлекался, но любой хорошо сделанный фильм или даже дрянной фильм, если он отзывается во мне, и я сразу понимаю его символизм. Я очень хорошая публика.

— Бывает ли так, что вы смотрите в зеркало и говорите: «Вашу мать, это же Дэвид Боуи!»?

— ХЕ-ХЕ-ХЕ! Я давно это перерос. Думаю, самое близкое к тому, что вы описали, это когда я стараюсь себе понравиться. Сказать себе, что я хорош. У меня всегда была с этим проблема…

— Вам не хватает уверенности в себе?

— Да, ужасно не хватает. Когда-то мне было очень важно суметь поверить в то, что я действительно очень хорош в том, что делаю, хм-м…

— Несмотря на то, что все лизали вам зад?

— Нет, нет, этому я никогда не доверял. У меня всегда была большая проблема с моей ценностью как художника и, наверное, просто как человека тоже. Страшно низкая самооценка. Чертовски, дьявольски низкая. Не поверите, насколько.

*— Тогда вам должно было быть тяжело в период Tin Machine — это ведь ни одному м***ку не понравилось.*

— Да-да, ага, гм, на самом деле я получил большое удовольствие. Мне очень понравилось. Мне очень понравилось, какой поднялся переполох, хе-хе! И сам факт, что я все еще могу вызвать столько враждебности. Мне повезло, что никто никогда не был ко мне равнодушен. Единственное время, когда я ощущал безразличие, было в середине 80-х, когда я делал такие «безразличные» альбомы, и я прочувствовал, что это такое — быть посредственностью, да? Ирония судьбы в том, что эти два альбома, *Tonight* и этот, как его, я даже забыл, гм, *Never Let Me Down* — я извлек из них еще один урок: дерьмо продается. Хе-хе-хе! Дерьмовые песни, совершенно ужасные!

— И все же вы еще здесь, все еще стройный, сексуальный и крутой. Сохранили репутацию, несмотря на Tin Machine и несколько дерьмовых альбомов. Сколько вообще классных белых людей среднего возраста есть в рок-н-ролле? Вы, Нил Янг, Игги и Киф.

— ХЕ! (Кашель!) ХЕ! ХЕ!

— Может быть, Tin Machine стали для вас способом за один

раз исторгнуть из своего организма все, что в вас было стыдного от рок-звезды среднего возраста?

— Вот что я скажу: сделайте мне одолжение, когда доберетесь до своего проигрывателя, разыщите пластинку *Tin Machine* и послушайте песню «I Can't Read», послушайте ее, хорошо? Я не прошу вас слушать остальное, послушайте только одну эту песню, потому что, по-моему, это одна из лучших песен, которые я написал. Я правда так думаю!

Уууууууупс! Сменим тему. Альбом *Outside* (с подзаголовком «Дневники Натана Адлера: Нелинейный готическ-драматический гипер-цикл»), вроде как, посвящен странному типу, «арт-детективу», живущему в мире, населенном психами, которые создают звуковые скульптуры из трупов четырнадцатилетних девочек, втыкают швейные иголки себе в голову и вообще всячески развлекаются. Во время записи (за пультом сидел находящийся на свободном выгуле умник Брайан Ино) каждому музыканту выдавали карточки с инструкциями вроде: «Вы единственный человек, оставшийся в живых после катастрофы, и вы постараетесь играть так, чтобы заглушить чувство одиночества», или: «Вы — недовольный экс-участник рок-группы из Южной Африки; играйте те ноты, которые вам не разрешают играть».

В результате получился своего рода гибрид раннего киберпанк-романа и эмбиентного ремикса на пластинку одной из этих модно-хоррор-веганских групп пост-грайндкор-индастриал-пугало-мигрени, но такой, где все участники имеют пятерки по изящным искусствам. Вещь абсолютно немодная — отчаянно постапокалиптическая пугалка в стиле «мы все умрем БУ-У-У!», «интеллектуальная», миллениально-мондо-футуро-космополитичная — и это в эпоху, когда актуальные темы классной поп-музыки для молодых людей это богатенькие однокурсницы, которые хотят тебя трахнуть, признание того, что ты задрот, мотоциклы-чопперы, сигареты и ограниченность и тупость.

Рядом с ироничным, лукавым остроумием в духе Kinks, которое предлагают слушателям Blur, Supergrass и восхитительные Pulp, *Outside* выглядит сбитым и сбивающим с толку монстром неоготического авант-черт-его-знает-что-они-хотят-сказать-гарда. Представьте себе, что вы зашли поесть фиш-энд-чипс, и вам принесли какого-то дикого пучеглазого морского черта-мутанта из самых глубин Атлантической впадины, а вы-то привыкли к рациону из приятной, безопасной, удобной и успокоительной трески.

В поддержку *Outside* вышли интервью, в которых Боуи многословно рассказывал, как все летит киберпсу под хвост и как весь мир едва держится на трескающемся краю бездны, где клокочет и кипит бурлящее варево безумных, наносекундных, фактоидных реплик — все более бессмысленное настоящее и уже близкое, распадающееся на части будущее, осмыслить которое, по-видимому, под силу только музыке в духе Боуи и Ино и искусству в духе Дэмиена Херста.

И вот я читаю все это в метро и слушаю *Outside* в наушниках, и мне становится страшно — я боюсь поднять взгляд, чтобы мой мозг не был изнасилован видом электрифицированных пассажиров, которые колют себе в глаза ноотропы и устраивают художественные теракты с использованием паяльников, мертвых овец и гениталий друг друга. В конце концов я собираюсь с духом, поднимаю глаза и вижу все тех же старых, скучных ублюдков в скучной одежде, которые считают, что «искусство» это красивые картинки, а все наркотики это зло, просто и понятно. Мировосприятие Джарвиса Кокера исчерпывающе описывает этих ублюдков и подсовывает наркотики их детям. Мировосприятие Боуи кажется просто нелепостью.

— Это было в лондонском метро?

Э-э, да…

— Хм-м, в Штатах это повсюду. Это страна, которая действительно предана насилию как стилю жизни. Сейчас там очень страшно, гораздо страшнее, чем десять лет назад. И не только насилие — сегрегация просто ужасает. Не думаю, что у нас в Европе когда-нибудь было такое…

— Не правда ли странно, что это правдивое описание страны, создавшей музыку, которой мы оба зарабатываем на жизнь, — первую в мире многорасовую, черно-белую музыку?

— В Америке также есть отрицание того, что когда-то там существовало рабство. Думаю, должны быть столкновения, и должен появиться музей Черной Америки.

— Собирая материал для этой статьи, я прочесал старые выпуски NME *и натолкнулся на статью про «наци-шик», иллюстрацией к которой была ваша фотография, сделанная на вокзале Виктория, где вы, в кожаном пиджаке, вскинули руку в нацистском приветствии.*

— Только это был шерстяной блузон.

— Вы извинились за этот эпизод сто раз, но теперь отправились в тур с Моррисси — артистом, которому тоже настучали по голове за заигрывание с сомнительными символами правых радикалов и который, как это ни поразительно, так и не испытал потребности извиниться или хоть как-то объяснить свои

действия. Что вы чувствуете по этому поводу?

— Я не знаю про его историю. Мне неизвестно, что он говорил. Собственно, я хотел поговорить с ним об этом. Расскажите вы мне.

И я рассказываю. Я рассказываю мистеру Боуи, что людей больше всего рассердило, на каком фоне это произошло: что Моррисси, находясь, по-видимому, в припадке уязвленного артистического самолюбия, отмахнулся от критики и отрицал необходимость объяснить свои поступки именно тогда, когда в Германии подрывали турецких мигрантов, когда откровенно нацистская партия прорвалась в совет Бермондси, а «новые» нацисты были настолько наглыми и уверенными в своих силах, что ловили на улицах, калечили и убивали черных и азиатов. Очевидна параллель с тем, как Боуи заигрывал с фашизмом в 1976 году, когда абсолютно реально и страшно росла популярность Национального фронта (из которого позже выросла Британская национальная партия).

— Иногда оказываешься дураком. Я испытывал сильный болезненный интерес к так называемому «мистицизму» Третьего рейха. Истории про то, что эсэсовцы стремятся в Англию в поисках Святого Грааля, — именно этот аспект привлекал меня в моем изолированном и обдолбанном состоянии. Сейчас это кажется глупым, но тогда мне просто не приходило в голову, что мои поступки имеют какое-либо значение. Я главным образом интересовался каббалой и кроулианством — этим темным и довольно страшным иллюзорным миром по ту сторону мозга.

— Вы верите в то, что при помощи кроулианской магии можно воздействовать на реальный мир?

— Нет, я думаю, что все это просто символические костыли для всего дурного в человеке. Это было подростковое состояние ума, хотя я тогда не был подростком. Думаю, наркотики продлевают это подростковое сознание. Или, по крайней мере, они способны это делать — со мной получилось именно так.

— В ваших недавних интервью вы подчеркиваете, что Outside *это произведение искусства, и еще вы много говорите о «душе».*

— Я недавно прочитал книгу Джона Бергера «Искусство видеть», и он рассказывает о том, как об «искусстве» говорят в «псевдо-религиозной» манере.

Но разве не смешно говорить о «душе» после Маркса, Фрейда и Дарвина? В мире, где все умные люди — атеисты?

— У меня есть *выдающаяся, безудержная* духовная потребность. Мне некомфортно в любой организованной религии, а я более-менее попробовал их все. Я не ищу веры, я не хочу ни во что верить. Я ищу знания.

— Но почему это должно находиться вовне? Разве мы в своей основе не нравственные животные? Кто-то из новых дарвинистов сказал, что можно пройти по самой опасной улице в Нью-Йорке из конца в конец и обратно и увидеть тысячу проявлений вежливости, заботы и доброты, прежде чем увидишь один дурной поступок. Он не прав?

— Думаю, есть много людей, которые могут жить на этом уровне и на этой платформе, и я им очень завидую. Я так не могу. Меня смущает идея нравственности, добра и зла. Мне гораздо комфортнее с идеей иллюзии и реальности. Для меня нравственность очень зыбкая вещь: я видел, как людей убивают с этой гребаной добротой, и я видел, как некоторые негативные ситуации оборачиваются в конце концов чем-то позитивным, и все это ставит меня в тупик. Недавно я заинтересовался гностиками. Они мало отличаются от буддистов в том смысле, что для них Бог внутри нас, это их идея, что существует иллюзия и реальность, и в сознательном состоянии мы принимаем иллюзию за реальность. С другой стороны, это просто очередная кодификация. Не думаю, что мог бы со всей ответственностью сказать, что я гностик.

— То есть мы не увидим вашего альбома под названием «Laughing Gnostic»?[79]

— Нет.

— А что насчет…

— ХА-ХА-ХА-ХА-ХА-ХА-ХА-ХА-ХА-ХА! Здорово. Это очень смешно! Теперь, может быть, и увидите! ХА-ХА-ХА-ХА-ХА-ХА-ХА!

И, лопни мои глаза, он чуть не падает со стула. Смешной он парень — Джонни Джетлаг.

— Вы в последнее время много говорили о том, что современная молодежь «балансирует на волнах хаоса», о том, что она погрязла в полуграмотном, поверхностно-осведомленном нигилизме. Вы не думаете, что немного преувеличиваете? Не сродни ли это тому, что люди определенного возраста говорили о флэпперах в 20-е или о модах в 60-е?

— Ну, во-первых, есть безумная разница между современной американской молодежью и флэпперами — у американской молодежи начисто отсутствуют бактерии радости. Я бы не назвал их нигилистами, но у них мрачные лица, очень мрачные. Они ведут *уныло* будничное существование. Я не вижу в них той жизнелюбивой уверенности, которую помню по временам, когда сам был в этом возрасте.

— Вам не кажется, что все это просто типичная сентенция бэби-бумера в духе «когда я был юношей, здесь были поля»? Что просто вы стареете?

— ХА! ХА! ХА! Нет, я считаю, что они пытаются освоить культуру и создают свою собственную, и она, конечно, будет очень интересным образом отличаться от нашей культуры, потому что мир, в котором мы живем сегодня, совершенно не похож на тот мир, когда мне было шестнадцать лет.

— *Например, у вас был Тимоти Лири, а у них Ньют Гингрич?* [80]

— Для них он очень реален и конкретен. Не думаю, что у них есть воля и способность разложить по полочкам тот чрезмерный объем информации, который они получают каждый день. Взять хоть такую маленькую, простую вещь, как чтение. То есть я знаю, что в моем поколении многие действительно читали. Все, кого я знал в то время, читали хотя бы одну книгу в месяц. Они получали информацию гораздо медленнее, гораздо более осознанно и в каком-то смысле гораздо более основательно — я не говорю, что это непременно было хорошо. Так сейчас уже не читают, и это я опять же говорю не в осуждение, просто так обстоят дела.

— *Хм, откуда вы все это знаете? Ваш сын в университете изучает философию, умоляю вас! Вы тусуетесь с тинейджерами?*

— Тусуюсь? Нет, не могу сказать, что «тусуюсь» с тинейджерами. Ну да, конечно! Я делаю все, что полагается! ХА-ХА-ХА-ХА-ХА! Я хожу в местный клуб для юношества, играю в пинг-понг раз в неделю! ХА-ХА-ХА!

— *Вы росли в 60-е — эпоху, когда доминировало убеждение, что все возможно; я думаю, что панк в некотором смысле был продолжением этого. Люди смотрели на рок-звезду вроде вас и думали: «Да, я тоже смог бы сделать это, тут нет ничего особенного». Такое отношение, кажется, было задавлено в 80-е.*

— По-моему, многих, кто мог бы, к счастью или к несчастью, стать ролевыми моделями, просто игнорируют. Даже стиль одежды отражает все то же самое. Я думаю, у нынешнего поколения есть склонность к поиску и размышлению, которая ведет к взрыву — или гнева, или большого творческого расцвета, или нового, свежего способа взаимодействовать с нашим обществом, которое полностью и абсолютно дисфункционально.

— *Вы видели документальный фильм — его показывали по телевидению — о том, как The KLF сожгли миллион фунтов?*

— Я застал последние двадцать минут и пришел в замешательство.

— *Там была сцена, когда они принесли чемодан с пеплом от сгоревших денег в художественную галерею и спрашивают тамошнего чувака, сколько этот чемодан стоит в качестве произведения искусства, а чувак хотел узнать только одно: имя*

художника, который сжег деньги. Это же полный отстой, да? Если я включу рок-н-ролльную запись, она или качает, или сосет, и не важно, кто ее сделал, так? Именно поэтому мне не нравится, что вы с мистером Ино говорите об «искусстве». Для меня это загадка: вы с ним оба уже делали замечательные поп-пластинки, а это и есть форма искусства конца 20 века, которая превосходит «искусство» во всех отношениях.

— Ну, это более популярная форма искусства, более коммуникативная и более доступная, но не скажу, что это отменяет наш первоначальный интерес к визуальным искусствам. Очень много идей рождаются у меня из литературы или визуальных искусств. Я как будто все время занимаюсь перекрестным опылением. По-моему, в нашей стране сейчас ренессанс визуальных искусств. В общем, просто перебейте меня, если я заболтался.

— Ну, нас уже торопят…

— Окей, давайте снова про бога рок-н-ролла! И про Смеющегося Гностика! ХА-ХА-ХА-ХА!

— Вы с мистером Ино уязвлены, потому что некоторые не принимают вас всерьез и считают вас неотесанными представителями рабочего класса, которым из-за своего неправильного происхождения следует уже оставить попытки лезть в искусство. Мое мнение: вам не следует связываться с «искусством», «искусство» — все это дерьмо собачье, морально обанкротившийся истеблишмент со своей Тернеровской премией — мертво, и нагружать вашу музыку элементами «искусства» это все равно, что пытаться ходить, привязав к себе веревкой труп. Как, по вашему мнению, мы должны судить ваш альбом? Должны ли мы сказать, что этот альбом произведение искусства, потому что Дэвид Боуи художник?

— Нет, нет, нет!

— Или правильный вопрос — есть ли в этом альбоме рок-н-ролл?

— Да, и если вы думаете, что его там нет, это ваша проблема, потому что большая часть этой музыки — чистый рок-н-ролл, да? Брайан гораздо больше опасается тестостерона, чем я. Я ОБОЖАЮ рок-н-ролл, я обожаю, когда у музыки есть яйца! Я люблю, когда у музыки есть большие, волосатые яйца! Брайан гораздо больше принадлежит минимализму, а я определенно не минималист. Больше звука! Чем жирнее, тем лучше! Барок-н-ролл! Ну нет, но я согласен, что в музыке должен быть безыскусный азарт.

— Кто, как вы думаете, лучше способен судить о вашей музыке?

— О боже!

— *Подождите, я не закончил. Вам надо выбрать между комитетом премии Тернера и Бивисом и Баттхедом.*

— О господи! Боже мой! Ну, допустим, знаете что? Пусть Бивис и Баттхед оценят, насколько музыка качает, а Тернеровский комитет оценит, насколько она хорошо одета, хе-хе-хе!

— *Всегда можно поменять их местами, можно усадить Тернеровскую шайку на диван, а Бивис и Баттхед пусть ходят по галерее Тейт и говорят: «Эта инсталляция, типа, полный отстой», или что-то в этом роде.*

— ХА-ХА-ХА-ХА-ХА! Да, Брайан именно так и сделал бы.

И в этот момент пиарщик налетает с небес, что твой беспощадный ангел смерти, хватает мистера Боуи за воротник и тащит его на съемки *Top Of The Pops*. Будем надеяться, что наша маленькая беседа наставила его на путь истинный и мы больше не услышим всей этой чепухи про искусство и религию, и — кто знает — в следующий раз, может быть, он не станет украшать студию «кусками ткани безумных расцветок» и тащить туда «краски, уголь, ножницы, бумагу и холсты, чтобы нам было чем заняться, пока мы не играем», а вместо этого сосредоточится на том, чтобы мочить рок-н-ролл на полную катушку.

Да, благодаря своевременному вмешательству *NME* Дэвид Боуи, похоже, наконец-то вернулся на верную дорогу, и его следующий альбом, *Laughing Gnostic*, окажется лучшим в его карьере.

Подведем итоги:

ВОПРОС: Качает ли *Outside*?

ОТВЕТ: Местами да, причем в достаточном количестве для того, чтобы его можно было назвать лучшим альбомом Дэвида Боуи за много лет.

ВОПРОС: Сносит ли башню его «концепт»?

ОТВЕТ: Не-а! Вся эта интернетная, киберпанковская тема отстает от времени на один маленький, но решающий робошаг, и в этом прискорбном факте виновато то, что больно умные господа Б. и И. читают слишком много задротских ученых книжек и слишком мало остроактуальной беллетристики Новой Волны Кибер-Новой Волны вроде романов «Вирт» и «Пыльца» Джеффа Нуна из Манчестера (обе книги офигительные).

В «искусстве» можно по ходу дела что-то подправлять, но в поп-музыке ты либо попадаешь в яблочко, либо ты в пролете.

ВОПРОС: Хорош ли альбом *Outside* как произведение «искусства»?

ОТВЕТ: Всем насрать.

Уже не безумный юноша

Х. П. Ньюквист. Январь 1996, «Guitar» (США)

Хотя Дэвид Боуи производит впечатление художника, которому игра и притворство важны не менее, а то и более, чем глубокое содержание, под его блестящей хамелеоньей оболочкой бьется сердце вдумчивого музыканта, о чем говорит хотя бы неизменно высокий класс его работ. Вот почему в редакции журнала *Guitar* решили, что ему найдется что сказать о тех многочисленных гитаристах, которые играли с ним на протяжении трех десятилетий. И они не ошиблись.

Х. П. Ньюквист вспоминает: «Среди музыкантов, которых я интервьюировал за все эти годы, Боуи оказался одним из самых интересных. Он не только хорошо говорил — он был обаятельным, эрудированным и остроумным. У Дэвида было одно редкое качество — таких людей можно пересчитать по пальцам: с ним интервью из обмена вопросами и ответами немедленно превращалось в беседу двух людей. Его интерес ко всем формам музыки и способность рассуждать о творческом процессе ставят его намного выше архетипа скучающего и враждебного к журналистам рокера».

Примечание: Мир дс большим интересом ждал сотрудничества с Джеффом Беком, о котором Боуи говорит в этом интервью.

Дэвид Боуи — один из очень немногих людей, прямо повлиявших на то, по какому пути шла поп-музыка. Можно даже сказать, что Боуи единственный музыкант, сумевший за свою карьеру изменить лицо рок-музыки несколько раз. За эти годы с ним играли некоторые из лучших гитаристов мира, и многие из них прославились именно благодаря своей работе с Дэвидом. На своем двадцать четвертом альбоме *Outside* Боуи собрал еще одну эклектичную команду гитаристов. В этом эксклюзивном интервью Боуи рассказывает о гитаристах, с которыми он работал за последние двадцать пять лет. Он начинает с Мика Ронсона и намекает на возможное в будущем сотрудничество с Джеффом Беком.

Как вы принимали решение, с каким гитаристом работать в тот или иной период?

Думаю, это обычно связано с музыкой, которую я делаю. В начале, когда я только начинал, меня привлекла игра Мика Ронсона, потому что в ней было что-то от Джеффа Бека. В то время я искал чего-то… кого-то, кто мог бы работать в рамках рока и ритм-энд-блюза, которыми я тогда занимался, но кто также в достаточной степени интересовался бы возможностями гитары помимо простого извлечения нот. Мику более-менее нравилась идея играть с фидбэком и прочими шумами — до определенной степени; хотя и не настолько, насколько это нравилось некоторым другим гитаристам, с которыми я работал впоследствии. Но этого было достаточно, чтобы делать нечто более смелое, чем просто стандартная гитарная игра. Когда у меня начался берлинский период [*Heroes, Low* и *Lodger*], я больше хотел найти гитаристов, которые бы интересовались гитарой как *источником* звука. Их целью было создавать атмосферу, а не играть яркие соло, чтобы покрасоваться своей виртуозной техникой. Но нужно очень хорошее понимание инструмента для такой смелости — чтобы действительно делать что-то интересное. Это та самая расхожая истина о том, что необходимо знать правила, чтобы их нарушать, и это в полной мере относится к Ривзу Габрелсу и, само собой, к Адриану Белью и Роберту Фриппу.

Вы известны тем, что играете с очень разными гитаристами, которые часто никому не известны до работы с вами. Они вам сами подворачиваются под руку?

Да. *(Смех.)* Они сами подворачиваются. Мне просто очень везет. С другой стороны, я хожу и узнаю обо всем; мало что ускользает от моего внимания. Мне очень важно знать, что сейчас происходит в моей профессии. Я просто большой фанат современной музыки. Я хожу на все новые группы, чтобы увидеть, в чем их суть, как эти люди работают друг с другом. Я питаюсь чувством соревнования. Если я вижу что-то очень, очень хорошее, я автоматически говорю: боже, я могу сделать еще лучше…

— Роберт Фрипп был, пожалуй, единственным гитаристом, кого публика уже неплохо знала, когда вы с ним работали.

— Ну, во-первых, на Фриппа мне указали — это сделал сам Брайан Ино — как на человека, который готов работать над тем, чем мы с Ино тогда занимались, и которому это, наверное, будет интересно. [Ино] сказал: послушай, я очень много работал с Робертом, и он действительно умеет сотрудничать; он может по-

настоящему увлечься тем, что мы делаем. Так что его на самом деле задействовал Брайан. *(Смеется.)* И Фрипп был захвачен работой с самого начала. В случае с Адрианом все получилось, [потому что] я пошел на концерт Фрэнка Заппы. Я был в бэкстейдже, смотрел из-за кулис, и когда ему не надо было играть, он все время уходил за кулисы и заговаривал со мной. Кажется, Фрэнк немного рассердился, потому что Адриан большую часть концерта болтал со мной за кулисами, спрашивал, чем я сейчас занимаюсь и есть ли шанс сделать что-нибудь вместе, потому что ему нравилось, как я работаю, и так далее. Так что с ним мы познакомились на концерте.

С Ривзом получилось очень необычно. Я шапочно познакомился с ним в туре 87-го года, потому что его жена Сара заменяла нашего заболевшего пресс-агента. Он был просто человеком, с которым я часто болтал, он хорошо разбирался в искусстве. У нас просто были некоторые общие интересы, да? Но Сара тогда дала мне кассету — или прислала ее вскоре после окончания тура, — и я положил ее к себе в багаж и сказал: послушаю, когда вернусь домой в Швейцарию. И потом я разбирал записи, которые получил во время тура, и нашел кассету Ривза. До этого я как-то упустил из виду, что он играет на гитаре, и меня совершенно поразили вещи, записанные на этой кассете. Я сразу позвонил ему и спросил, хочет ли он поработать со мной, хотя тогда у меня даже не было определенных планов. Но мне ужасно понравилось, как он играет, я подумал: родственная душа.

Я был очень рад найти его, потому что у меня тогда был в некотором роде творческий застой. Музыка перестала меня волновать. Я снова увлекся изобразительным искусством. Не думаю, что я перестал бы сочинять музыку, но я был почти готов уйти в тень. Я обязан Ривзу: он вернул мне чувство приключения и эксперимента. Я действительно очень благодарен ему. Когда мы собрали Tin Machine, он, так сказать, вытащил меня из моей норы. Для меня это был опыт освобождения — надеюсь, для нас обоих. Для меня точно. У меня появился стимул продолжать делать то, что, как я понял, мне нравится больше всего — делать более смелые вещи, чем то, чем я занимался между 84-м и 88-м годом. Это было очень тусклое, вялое, летаргическое время для меня. *(Смеется.)*

— Ривз записывался на альбоме Outside *и играет в туре, но кроме того вы снова позвали Карлоса Аломара. Почему вы так решили?*

— Я просто почувствовал, что с тем материалом, над

которым мы работали, мне снова нужен очень сильный ритмический элемент. Наверное, я мог бы использовать сэмплы или синтезаторы, но Аломар делает это с таким чувством стиля, что я решил попробовать их совместить. Я не знал, сработаются ли они друг с другом, а я всегда беспокоюсь о том, как разные люди работают вместе. Так что когда мы заканчивали работу над *Outside*, я позвал Карлоса и Ривза вместе в нашу студию в Нью-Йорке, и Карлос записал партии ритм-гитары, кажется, в пяти песнях, но мне было важно, чтобы Ривз тоже там находился. Я увидел, что им обоим хватает широты души, чтобы ужиться друг с другом, и так я окончательно решил, что Карлос снова будет играть в моей группе. По-моему, Ривз и Карлос великолепно сочетаются друг с другом. Каждый из них автоматически нашел себе место в группе. Мне кажется, между ними не было особого соперничества. Может быть, был дух соревнования, но это не плохо, это даже хорошо. Собственно, так получается очень хорошая музыка.

— *Как вы привлекли к проекту* Outside *Трента Резнора?*

— У нас с Брайаном практически ничего не было заготовлено, когда мы пошли в студию. Я тогда увлекался группой The Young Gods, это три парня из Швейцарии [*см. «Groundwire», ноябрь 1995. — Ред.*]. Я знал их еще до того, как услышал Nine Inch Nails. На мой взгляд, у них были замечательные идеи: они брали кусок гитарного риффа, делали из него сэмпл и затем луп, и этот паттерн постоянно звучал в песне. Я стал думать: да, это мне очень нравится, я тоже попробую это использовать. Это очень интересная группа; мне хотелось бы узнать, что у них теперь происходит.

Когда я узнал Nine Inch Nails — главным образом, через интервью, — на меня произвело сильное впечатление, как они эволюционировали от своего первого альбома [*Pretty Hate Machine*] ко второму [*Broken*]. Они так быстро созрели — всего за один альбом; по-моему, это потрясающе. Уже по этому было понятно, что Трент не исчезнет с горизонта. И — на что обычно не обращают внимания — если вынести всю звуковую информацию за скобки, оказывается, что Трент очень хорошо умеет писать песни. Он пишет очень хорошую музыку. И, как и у большинства молодых групп, мимо него ничего не проходит; у него слышны все периоды истории рока, пусть они и скрыты за этой апокалиптической, постиндустриальной музыкой. В ней на самом деле есть и многоголосие, как у The Beatles, и много чего еще. *(Смеется.)*

Я хотел сделать нечто более смелое, чем то, что, наверное,

сделал бы другой музыкант моего… гм, не знаю, как определить себя; скажем, то, что сделал бы другой музыкант моего (вставьте нужное слово сами). Я читал, что Тренту нравится моя музыка от *Station To Station* до *Scary Monsters*, между нами очевидно была некая эмпатия. Когда мне позвонили из Virgin Records узнать, с кем я хочу поехать в тур в поддержку этого альбома, я подумал, что с ним, наверное, будет очень хорошо работать. Я позвонил Тренту, а он как раз вернулся из тура. И он сказал, что будет счастлив поехать с нами в тур, но только если он продлится не больше шести недель, потому что он был совершенно без сил. Я был в восторге, что он согласился.

— Стиви Рэй Вон — пример гитариста, который прославился уже после того, как поработал с вами. Как вы его нашли?

— Он играл на джазовом фестивале в Монтерее. Я не очень хорошо запоминаю даты, но, наверное, это было в 82-м, за год до того, как мы начали работать вместе [над альбомом *Let's Dance*, выпущенном в 1983 году. — *Ред.*]. Он играл со своей группой Double Trouble на разогреве у кого-то знаменитого и просто восхитил меня. Он был необыкновенным музыкантом.

— Вы рассорились после фестиваля US Festival *1983 года, об этом много писали. Встречались ли вы с ним после этого?*

— Да. Собственно говоря, незадолго до его смерти, месяцев за шесть, мы снова стали общаться, и у нас были совершенно замечательные отношения. Мы стали ходить друг к другу на концерты — я ходил на его, а он на мои, и мы действительно стали приятелями. Он очень сильно изменился — он избавился от многих проблем, которые мучили его раньше. Он производил впечатление радостного человека, полного жизни и жажды жизни. Его смерть стала трагедией, настоящей трагедией.

— Вы сами сыграли все гитарные партии на альбоме Diamond Dogs*, и получилось впечатляюще, особенно такие песни, как «Rebel Rebel» и заглавный трек. Почему вы решили не использовать другого гитариста?*

— Наверное, потому что я думал, что мои идеи могут показаться людям странными. Я тогда был застенчивым, и меня пугали другие музыканты, особенно те из них, кто, как я чувствовал, превосходили меня опытом и тем, что они делали. И я подумал: господи, я лучше попробую сделать это сам, я не решусь просить профессиональных гитаристов делать то, что мне от них нужно. Кажется, в то же самое время Брайан Ино делал что-то похожее и сам записывал свои альбомы, потому что ему

тоже было неловко просить высококлассных музыкантов играть на расстроенной гитаре и тому подобное *(смеется)*. Я тогда был очень наивен. Но на этом альбоме мне удалось очень близко подобраться к звуку, который я хотел, используя не слишком много других музыкантов.

— Есть ли гитаристы, с которыми вы хотели бы поработать? Может быть, с кем-то, у кого уже есть своя репутация?

— Может быть, когда-нибудь с Джеффом Беком. Однажды мы даже обсуждали с Джеффом один очень интересный проект. Я бы очень хотел поработать с Джеффом — я всегда считал его одним из самых недооцененных гитаристов. По-моему, он совершенно невероятный музыкант, и я бы очень хотел поработать с ним.

Еще один человек, которого мало знают как гитариста, но который много сочинял для электрогитары, — Гленн Бранка [*см.* Guitar*, август 1995. — Ред.*]. Я мечтаю что-нибудь сделать вместе с ним. Я сам не знаю, что именно, может быть, мы бы придумали что-нибудь для гитар, хотя Гленн сейчас оставил гитары и работает главным образом со смычковыми. Я бы хотел поддержать и стимулировать его… Например, мы могли бы взять за основу идею струны и сделать своего рода комбинацию, это могут быть гитарные струны и жильные струны. Я его поклонник, и уже много лет. Еще я восхищаюсь Дэвидом Торном, хотя не ощущаю потребности работать с ним. Мне кажется, я знаю гитаристов, которые работают в той же области, что Дэвид. Эти мои потребности удовлетворяют люди, с которыми я уже работаю. *(Смеется.)* Но стили Бранки и Бека меня очень интересуют, я бы хотел исследовать их.

Фэшн: поверните налево. Фэшн: поверните направо

Дэвид Боуи и Александр Маккуин. Ноябрь 1996, «Dazed & Confused» (Великобритания)

На обложке своего альбома *Earthling* 1997 года Боуи стоит спиной к камере, одетый в стильное пальто-сюртук с изображением британского флага. Дизайн этого пальто он создал сам вместе с Александром Маккуином, который также сделал для Боуи концертные костюмы для выступлений в 1996 и 1997 годах.

В 1996 году, когда Маккуин впервые получил титул британского дизайнера года, журнал *Dazed & Confused*, посвященный молодежной моде и культуре, дал Боуи возможность взять интервью у этого вундеркинда моды. Их разговор показывает, что Боуи собаку съел в вопросах моды, а также — что особенно интересно — что он относится к моде серьезнее, чем Маккуин.

К сожалению, Маккуин покончил с собой в 2010 году.

Этот разговор состоялся по телефону, как и все мои разговоры с Алексом. Мы больше года работали вместе над разными проектами и ни разу не встречались лично. В один прекрасный воскресный день он находится с визитом в доме своей подруги Изабеллы Блоу[81], среди изумрудно-зеленых холмов Глостершира. Дзынь-дзынь. Дзынь-дзынь. Дзынь-дзынь.

Дэвид Боуи: Не гей ли вы, и не употребляете ли вы наркотики? (*Смех.*)

Александр Маккуин: Да и да. (*Еще более громкий смех.*)

ДБ: В таком случае — ваши любимые наркотики?

АМ: Мужчина по имени Чарли![82]

ДБ: Как вам кажется, он влияет на ваш подход к дизайну?

АМ: Да, он делает его более непредсказуемым. И вот почему появилась фотография, где у меня взрывается голова. (*Речь о фотографии, сделанной Ником Найтом на Флорентийской биеннале.*)

ДБ: Что ж, однажды я попросил вас сделать мне пиджак определенного вида и цвета, и вы прислали мне что-то

совершенно другое, сделанное из гобеленовой ткани, — должен сказать, очень красивое, но как бы вы выжили в более корпоративном мире?

АМ: Я бы не оказался в корпоративном мире.

ДБ: И это при том, что вы будете работать в таком крупном модном доме, как Givenchy?

АМ: Ага.

ДБ: И как же вы планируете работать в таких условиях? Как вам кажется, вам навяжут какие-то правила, параметры — или как?

АМ: Ну да, но понимаете, я могу работать только так, как я работаю всегда. Именно поэтому они меня выбрали, и если они не смогут принять мою манеру, им придется нанять кого-то другого. В конечном счете у них просто не будет выбора, потому что я работаю только по своим законам и подчиняюсь только своим требованиям. Я сейчас говорю, как вы!

ДБ: В отличие от большинства дизайнеров, своим чувством одежды вы обязаны не только истории моды. Вы заимствуете или крадете идеи откуда пожелаете: хоть из гротескных неокатолических фотографий Джоэла-Питера Уиткина, хоть из рейв-культуры. Как вы думаете, мода — это искусство?

АМ: Нет, не думаю. Но я люблю разрушать границы. Это не какой-то особенный тип мышления, я просто использую все, что в данный момент находится в моих мыслях. Это может быть все что угодно: человек, который идет по улице, или взрыв атомной бомбы — все, что вызывает во мне какое-то чувство. То есть я так или иначе все вижу существующим в мире искусства. Как люди делают разные вещи. Как люди целуются.

ДБ: Кто или что влияет на вас прямо сейчас?

АМ: Дайте подумать. Не знаю. Это очень трудный вопрос, потому что у меня есть мрачная сторона, а другая сторона моего мозга — нестабильная и непредсказуемая, и они все время борются между собой, и я выбираю столько разных вещей. Поэтому мои показы всегда совершенно сбивают людей с толку: в одну минуту я вижу чудесное шифонное платье, а в другую минуту я вижу девушку в клетке, которая двигается, как марионетка, и они не могут понять, что все это значит, потому что так много сторон моей личности конфликтуют друг с другом. Но влияет на меня мое собственное воображение, и я мало что беру напрямую из внешних источников. Обычно идеи рождаются одной только силой, скажем, того, как я хочу заниматься сексом, или как я хочу, чтобы люди занимались сексом, или как я хочу, чтобы люди действовали, или — что произойдет, если бы некий

человек был вот таким? Понимаете, что я хочу сказать? Я не беру напрямую из внешних источников. Все берется, скажем так, из подсознания или из извращенности. Я думаю не так, как средний прохожий. Я сам считаю, что у меня бывают очень извращенные мысли.

ДБ: Да, я бы сказал, просто глядя на то, как вы работаете, что сексуальность играет очень важную роль в вашей дизайнерской манере.

АМ: Ну, я-то думаю, что это худший умственный настрой. Сексуальность человека оставляет тебе очень небольшое пространство, и в любом случае это очень пугающий процесс — пытаться определить собственную сексуальность. К чему тебя тянет или что шокирует тебя в людях, и кто в конечном счете примет тебя, когда ты ищешь любви. Приходится идти по этим коридорам, и иногда это просто сводит с ума.

ДБ: В вашем творчестве есть нечто гораздо более языческое, чем, скажем, у Готье. Ваши вещи работают на более органичном уровне.

АМ: Возможно. Отчасти на меня повлиял маркиз де Сад, потому что я вообще-то считаю его великим философом и важным человеком своего времени, когда люди думали, что он просто извращенец. (*Смеется.*) Я нахожу влиятельным то, как он провоцирует людей думать. Это немного пугает меня. Вот как я думаю, но в конечном счете так выросла моя личность, и в целом, в жизни, я просто такой человек.

ДБ: Считаете ли вы, что сама одежда — это такой способ пытать общество?

АМ: Я вообще не придаю такой важности одежде. В конечном счете это просто одежда, и я не могу при помощи одежды избавить мир от болезней. Я просто стараюсь сделать так, чтобы человек в моей одежде чувствовал себя более уверенно, потому что сам я не уверен в себе. Я по многим причинам очень не уверен в себе, и, наверное, та уверенность, которая у меня есть, проявляется в одежде, которую я делаю. Я очень не уверенный в себе человек.

ДБ: Все мы такие, не правда ли? Вы могли бы спроектировать автомобиль?

АМ: Мог бы я? Если бы я спроектировал автомобиль, он получился бы плоским, как конвертик.

ДБ: Вы могли бы спроектировать дом?

АМ: Да, с легкостью, с легкостью.

ДБ: Вы занимаетесь живописью, скульптурой?

АМ: Нет. Я покупаю скульптуры. Я не делаю скульптуры, я их покупаю. Много, много скульптур.

ДБ: Случается ли вам вообще заниматься визуальными искусствами?

АМ: Нет, но буквально на днях я делал одно шоу. Не знаю, слышали ли вы об этом, но мы устроили шоу на воде: мы надели на девушку такой кокон из стальных прутьев, он был в виде трехмерной звезды, покрытой стеклотканью, через которую было видно эту девушку, и вокруг нее, внутри этого кокона, летали бабочки. Она ловила их, они садились ей на руку. Речь шла о собственной среде этой девушки. Я думал о новом тысячелетии, о будущем, и как тогда люди будут носить с собой свой дом, как улитки. Девушка шла в воде с этой огромной звездой, покрытой стеклом, вокруг нее летали бабочки и бражники, они садились ей на руку, а она смотрела на них. Это было прекрасно. Люди были просто в ступоре.

ДБ: Интересно, что вы описываете что-то среднее между театром и инсталляцией.

АМ: Ненавижу театр, ненавижу. Я раньше работал в театре. Я делал для них костюмы, и для кино, и если я что-нибудь ненавидел в жизни, это театр. Терпеть не могу ходить в театр, мне там скучно до усрачки.

ДБ: Ну, я не говорю о постановке пьесы.

АМ: Знаю, но я просто в любом случае хотел это сказать! (*Смеется.*)

ДБ: Хорошо, давайте скажем — ритуал.

АМ: Да, так лучше. Ритуал мне нравится… (*Смеется.*)

ДБ: Армани говорит: «Мода мертва».

АМ: О, а он… Господи Иисусе…

ДБ: Теперь вы говорите, как Версаче…

АМ: Это он почти мертв. Ну никто не хочет носить болтающийся пиджак из приятной шерсти — он работал чертовым декоратором витрин. Кому какое дело, что он говорит?

ДБ: Как вы считаете, может быть, он на самом деле говорит, что, может быть…

АМ: Его пора сдавать в утиль.

ДБ: С другой стороны, это может быть замечание о том, как исчезают границы…

АМ: Да.

ДБ: То, как моду представляют сегодня, это огромный шаг вперед по сравнению с тем, что было пять, десять лет назад. Это практически новая форма творчества, не правда ли?

АМ: Да, но знаете, нельзя полагаться на предсказания дизайнеров модной одежды о будущем общества — в конце концов это просто одежда, и я не забываю об этом ни на минуту.

ДБ: Как вы думаете, британский ренессанс — это реальность или просто хайп? Мы заявляем миру, что это реальность. Во всех стратах британской жизни, и от моды до визуальных искусств, музыки, конечно, архитектуры — нет ни одного аспекта культуры, где бы не было вполне убедительных лидеров-британцев — взять хоть английских дизайнеров во французских домах моды, да? Как будто мы сейчас наполняем собой *zeitgeist*.

АМ: Вы же тоже британец, так что вы должны понимать, что Британия всегда указывала остальным путь во всех возможных сферах, от искусства до поп-музыки. Прямо со времен Генриха VIII. У нас такая нация — мы восторгаемся всем, что у нас есть, как ценным наследием, и хорошим, и дурным, но другого такого места на Земле нет.

ДБ: Но почему мы не можем, создав что-то, поставить это на поток? Мы хорошие инноваторы, но очень плохие промышленники.

АМ: Да, именно так. Но, по-моему, это хорошо. Я не думаю, что это плохо. Это делает нас святыми и придает нашим занятиям респектабельность, а то, что касается делания денег, это для жадных.

ДБ: Значит, вы не жадный, Алекс?

АМ: Боюсь, что нет. Деньги никогда не были для меня главной целью. Ну, то есть я люблю жить в комфорте, но в этом французском модном доме меня спросили, какой я устрою показ, и я сказал: что ж, в наше время люди покупают одежду за такие деньги, что не следует выставлять напоказ свое богатство перед обычной, простой публикой — это дурной тон, а с учетом всех проблем современного мира это просто нехорошо. Я уверен, что люди, у которых есть такие деньги, не хотят, чтобы их фотографировали, так что я сказал, что показ будет скорее интимным, а люди с такими деньжищами, которые ценят хорошее искусство и одежду высокого качества и для которых делают вещи в единственном экземпляре, просто уважают идеал, а не швыряние деньгами. Этим они где угодно могут заниматься.

ДБ: Значит, когда вы разбогатеете, а судьба, боюсь, уготовила вам именно эту участь, как вы с этим обойдетесь?

АМ: Я бы хотел купить дом Ле Корбюзье во Франции… (*Смешок.*)

ДБ: Приятная вещица. Расскажите про самый первый дизайн, который вы сделали. Когда вы были маленьким, еще ребенком.

АМ: Ну, я не могу помнить такое далекое прошлое, но в рамках профессиональной карьеры — «бамстеры»[83]. Ваша

басистка Гейл их носит.

ДБ: Был ли у вас период, когда вы были юношей, когда вы экспериментировали и когда вы наряжались и ходили в клубы и так далее, и когда вы изобретали оригинальные вещи?

АМ: Вообще да. Я носил одежду моей сестры, и люди не узнавали ее вещи, потому что я носил их по-мужски. Однажды, когда мне было двенадцать лет, я ходил по улице в ее лифчике, соседи решили, что я чудик, на меня бросали сердитые взгляды и так далее… а ведь это было в Степни[84].

ДБ: Мой отец работал в Степни.

АМ: Да?

ДБ: Сколько вам было лет, когда вы начали жить отдельно от родителей?

АМ: Девятнадцать.

ДБ: Это дало вам невероятное чувство свободы? Или вы вдруг ощутили себя еще более уязвимым?

АМ: На самом деле я чувствовал себя очень незащищенным. Потому что я был младшим ребенком, и мать меня всегда баловала — наверное, поэтому я и стал педиком. (*Смех.*)

ДБ: (*Смеется.*) Это был однозначный выбор?

АМ: Я думал о мальчиках еще в три года, когда ездил в Понтинс![85]

ДБ: Вы когда-нибудь ездили на каникулы в Батлинс, или Богнор-Риджис, или Грейт-Ярмут?

АМ: Нет, я ездил в лагерь Понтинс в Кэмбер-Сэндс.

ДБ: Кэмбер-Сэндс?! Я тоже туда ездил!

АМ: Боже мой!

ДБ: У них был трейлер-парк с фургонами…

АМ: Точно.

ДБ: … а рядом с нами жил очень знаменитый тогда комик Артур Хейнс — темная личность, это было его амплуа, и я ходил к нему, пытаясь выпросить автограф. Я ходил к нему с утра три дня подряд, и каждый раз он посылал меня подальше. (*Со смехом.*) Я тогда впервые встретил знаменитость, и я был очень разочарован. Я чувствовал: если это и есть слава… они просто обычные люди.

АМ: У меня есть два воспоминания о Понтинс: однажды я завернул за угол и увидел, как мои две сестры развлекаются с двумя мужиками. (*Смех.*) Я решил, что их насилуют, и с криком побежал к маме, в общем, сестры мне надавали тумаков! Второе воспоминание: мы впервые приехали в Понтинс — на такси, потому что в моей семье много таксистов — мы приехали как какой-то цыганский табор, и я посмотрел в окно и увидел двух

человек в страшных масках, и я тут же обосрался, прямо в такси! Я буквально наделал в штаны! (*Смех.*)

ДБ: И это подводит нас к вопросу: кто самый дерьмовый дизайнер?

АМ: О Господи…

ДБ: Кто худший дизайнер?

АМ: На мой взгляд?

ДБ: Да, на ваш взгляд.

АМ: Боже, Дэвид, меня могут обвинить в клевете…

ДБ: Как вы думаете, их больше одного?

АМ: Я думаю, что виноваты люди, которые покупают их одежду, а не сами дизайнеры, потому что, как оказывается, они толком не имеют представления, собственно, о дизайне. Проблема в покупателях. А мой любимый дизайнер — это Реи Кавакубо. Я покупаю только у нее, как дизайнер я покупаю только Comme des Garçons. В прошлом году я потратил около тысячи фунтов (мне не стоит об этом говорить) на одежду Comme des Garçons…

ДБ: Я никогда не платил, Алекс! (*Смеется.*) Пока…

АМ: Пока не встретили меня! (*Еще более громкий смех.*)

ДБ: Пока не встретил вас! Да, но я знал, что вам нужно!

АМ: Да, мне тогда это было нужно! Но знаете, что я сделал, когда вы мне заплатили? Я заплатил людям, которые изготовили это пальто!

ДБ: Нет, послушайте, та пара вещиц, которые мне были не нужны, которые вы мне просто подарили, — это было так мило с вашей стороны. Очень мило. Вы также хорошо работаете в сотрудничестве с другими людьми. По-моему, то, что…

АМ: Я с вами, черт возьми, еще не познакомился лично! (*Смеется.*)

ДБ: Я знаю, я думаю, что это поразительно — как мы хорошо сделали с вами те концертные вещи. Вам нравится сотрудничать?

АМ: Нравится, но когда ты с кем-то сотрудничаешь, нужна одна-единственная вещь: уважать тех, с кем работаешь; раньше мне звонили разные люди и просили поработать с ними, а я обычно отказывался.

ДБ: Ваши клиенты знают, чего они хотят и что им подходит, или вам обычно приходится одевать их «под ключ»?

АМ: Бывает и так, и так, и оба варианта меня устраивают: в конечном счете, это я дизайнер одежды, а они — публика. Если ты хочешь дом, никто не требует от тебя строить его своими

руками.

ДБ: Теперь фанатский вопрос. Кого бы вы больше хотели одеть, чем всех остальных людей в мире, и почему?

АМ: Боюсь, что нет такого человека, которого я больше хотел бы одеть, чем всех остальных. Не могу придумать никого, кто заслуживал бы такой привилегии! (*Смеется.*)

ДБ: Вот готовый подзаголовок материала! (*Смеется.*)

АМ: В общем — нет, боже правый, потому что я атеист и антироялист, зачем бы мне ставить кого-то на пьедестал?

ДБ: Что ж, это снова заставляет обратить внимание на вашу одежду, и то, что вы делаете, на самом деле важнее, чем все остальное.

АМ: Я думаю, если бы вы сказали, что делаете музыку только вон для того конкретного человека, это несколько ограничило бы ваш стиль жизни.

ДБ: Ты просто немножко надеешься, что есть люди, которым, может быть, понравится то, что ты делаешь.

АМ: И такие люди всегда есть — мир большое место.

ДБ: Ага. The Prodigy или Oasis?

АМ: The Prodigy. По-моему, они гении.

ДБ: Так, на этот вопрос вы еще не отвечали. Я просто обязан вытащить из вас ответ. Армани или Версаче? (*Смеется.*)

АМ: Marks & Spencer. Извините. Не вижу смысла в тех двух, вместе взятых. Вообще им и следовало бы объединиться и из двух компаний сделать одну. Если вы можете себе представить стразы на этих деконструированных костюмах…

ДБ: Что вы едите?

АМ: Что я ем?

ДБ: Да.

АМ: Сегодня я ел цесарку… приехать сюда — это целое событие… Такое приятное место, я люблю сюда приезжать. Брайан Ферри здесь часто гостит. Это потрясающий дом в духе «искусств и ремесел»[86], его построил дед мужа Изабеллы. Он стоит на холме в Глостершире, из него виден Уэльс и так далее. И в моей спальне висит гобелен Берн-Джонса по мотивам «Примаверы»[87]. Я постоянно приезжаю сюда, чтобы сбежать от всех.

ДБ: То есть это ваше убежище, да?

АМ: Да, именно так.

ДБ: У вас когда-нибудь был роман со знаменитостью?

АМ: Не со знаменитостью, но с человеком из очень богатой семьи. Из очень богатой парижской семьи.

ДБ: Вам было легко вместе или эти отношения были

полны противоречий?

АМ: Ничуть — он был самым чудесным человеком, которого я знал, и я был с ним совершенно честен. Я никогда не замалчивал свое прошлое или происхождение, а мне тогда было лет девятнадцать, двадцать, мы с ним пошли развлекаться, и я сказал: все, что мы будем делать, мы будем делать «по-голландски», — а он меня не понял. Он решил, что это какая-то сексуальная техника! «По-голландски»!! (*Смеется.*) Я объяснил, что это значит — каждый платит за себя. Он решил, что это здорово, но он делал лучший на свете минет! (*Смех.*)

ДБ: Роскошно! А его семья — это были старые деньги или промышленное богатство?

АМ: Старое промышленное, аристократическое богатство.

ДБ: Вы часто ездите за границу? В смысле — для себя, не по работе?

АМ: Нет, не особенно.

ДБ: Значит, вы действительно счастливы в родной, домашней обстановке?

АМ: Мне нравится Лондон, но я просто обожаю Шотландию! Я никогда не бывал в Абердине, и вот я поехал туда впервые повидаться с друзьями Мюррея, и это было что-то нереальное: я вышел из самолета и просто почувствовал, что это мое место. Такое бывает со мной очень редко — я объездил почти весь мир, крупнейшие города в Японии и Америке, и там, когда выходишь из самолета, чувствуешь себя чужаком. Я вышел из самолета в Абердине, и у меня было такое чувство, словно я прожил там всю жизнь. Очень непривычное чувство. И мне нравится Хайленд. У моей семьи корни на острове Скай.

ДБ: Вы хороший друг, всегда готовы подставить плечо? или вы необязательный и легкомысленный?

АМ: Боюсь, что у меня очень мало друзей, но думаю, что могу положиться на них всех, а они могут положиться на меня. У меня нет прихлебателей, и я могу быть очень агрессивным к людям, про которых мне сразу понятно, что они не с тем связались. В общем, если я стал твоим другом, это на всю жизнь. И я сделаю для друзей что угодно, но у меня нет приятелей, которые меня используют и так и сяк, если я их об этом не попросил! (*Смеется.*)

ДБ: Вы радуетесь, что захватили власть в Givenchy?

АМ: И да, и нет. Как я это вижу, я спасаю тонущий корабль — и дело не в Джоне Гальяно, а в самой организации. Они, кажется, сами толком не знают, куда идти, и в конечном счете их сила должна быть в крутой одежде, а не в великом имени.

ДБ: Вы уже определились с тем, в каком направлении они должны развиваться?

АМ: Да.

ДБ: И ваша идея вас воодушевляет?

АМ: Да, потому что моя концепция вдохновлена одним человеком из сферы моды, которого я очень уважаю. Модному дому с их репутацией нужны определенные вещи, и, боюсь, это не маккуиновские «бамстеры».

ДБ: Последний вопрос. Найдется ли у вас время сделать мне одежду для тура следующего года? (*Смеется.*)

АМ: Найдется. Нам надо встретиться. На этот раз я хочу вас увидеть. (*Смеется.*)

ДБ: Занесем это в протокол… вы попадаете на церемонию VH1 Fashion Awards? Не припомню…

АМ: Когда это будет?

ДБ: 24 октября или около того…

АМ: У меня показ 22-го.

ДБ: Так что вы, наверное, не успеете. А то знаете, я там появлюсь в пальто с британским флагом. Потому что есть миллионы людей, которые заслужили увидеть его.

АМ: Вам нужно сказать: «Это сделал Маккуин!» (*Смеется.*)

ДБ: Гейл тоже выгуляет все свои наряды.

АМ: О, она замечательная!

ДБ: Она очень хорошо их носит.

АМ: Я буду очень рад снова сделать вам костюмы для тура.

ДБ: О, это прекрасно. Жду не дождусь, чтобы меня обмерили как следует!

АМ: Да, конечно. Но мне нужно вас увидеть. Я не хочу измерять ваши запястья по телефону, я уверен, что вы привираете и о своих запястьях! (*Смеется.*)

ДБ: Вовсе нет…

АМ: А то знаете, некоторые врут про длину! (*Смеется.*)

ДБ: Я просто сказал, что никогда не совру про длину внутреннего шва брюк.

АМ: А внутри брюк вы как предпочитаете — налево или направо? (*Смеется.*)

ДБ: И так, и так!

АМ: Ну да, конечно.

ДБ: Нет. Да. Ну, может быть.

Звезда возвращается на Землю

Мик Браун. 14 декабря 1996, «Telegraph Magazine» (Великобритания)

В этом интервью для воскресного приложения к газете *Daily Telegraph* Мик Браун затрагивает все основные моменты в своем кратком обзоре карьеры Боуи.

Да, Браун указывает неверный год, говоря о заявлении «Я гей», но это можно ему простить за высокое в целом качество материала и за интересную личную историю, которую он рассказывает в начале статьи, — о том, как тень суперзвезды падает на жизнь обычного человека.

Примечание: Вместо «Рудольф Шварцкерглер» следует читать «Рудольф Шварцкоглер».

На протяжении всех 70-х годов у Боуи не было фэнов. У него были приверженцы, ученики, одержимые фанатики; тинейджеры и люди за двадцать, которые покупали каждую его пластинку, следили за каждым его движением, копировали его одежду, его прически — высоко зачесанная пылающая купина Зигги Стардаста, челка соул-боя с обложки *Young Americans*, — его манеру.

Для моего университетского друга Тони Дэвид Боуи был кумиром. В конце 60-х, еще до того, как Боуи узнали во всем мире, Тони даже встречался с ним раз или два. Боуи тогда жил на окраине Лондона, в Бекенхэме — начинающий поп-певец, увлекавшийся пантомимой, театром кабуки, изобразительными искусствами и основавший Бекенхэмскую художественную лабораторию. Несколько раз Тони бывал у Боуи в гостях — выкурить косячок-другой и поговорить.

Это было еще до того, как Боуи записал *The Man Who Sold The World* — альбом, который создал ему репутацию. *The Man Who Sold The World* был примечателен по двум причинам: обложка, на которой Боуи раскинулся на кушетке, одетый в премиленькое шелковое платье — первое проявление сексуальной двусмысленности, которая станет его фирменным приемом; и тексты песен, в которых открыто говорилось о тонкой грани между психическим здоровьем и безумием — в семье Боуи были шизофреники — и о том, что Боуи «предпочтет остаться здесь с этими безумцами / Потому что меня вполне устраивает, что они

так же здоровы, как я» («would rather stay here with all the madmen/For I'm quite content they're all as sane as me»[88]).

Тони очень понравился *The Man Who Sold The World* — возможно, потому что эта музыка не только показывала, словно в зеркале, прораставшую в нем самом болезнь, но и легитимизировала ее. В начале 70-х у Тони диагностировали шизофрению, и его поместили в больницу. Я навещал его там пару раз. На дверь своей палаты он повесил огромный плакат с Боуи в роли Разумного Аладдина/Безумного Юноши — с зигзагом молнии, вспыхнувшим поперек напоминавшего посмертную маску лица. Я легко представил себе, как Тони, сидя в палате, вглядывается в этот постер и извлекает из него одному ему ведомые, неясные смыслы и послания — Безумный Юноша (A Lad Insane). Плакат звал его, и однажды Тони дошел по длинной дорожке до ворот психбольницы и сел на автобус, шедший в Бекенхэм, чтобы повидаться с Боуи.

Найти дом было непросто, но в конце концов Тони это удалось. На звонок в дверь никто не ответил, поэтому Тони открыл калитку заднего двора, разбил окно кухни и забрался в дом. Ничего, Дэвид все поймет.

Тони огляделся. Мебель фирмы G-Plan и ковры с закрученными вихрем узорами показались ему незнакомыми, но какого черта — у Боуи всегда были эксцентричные вкусы. Тони сидел в гостиной перед электрическим камином и пил чай, когда наконец вернулись хозяева дома, респектабельная пара.

Тони в течение часа вернули в больницу.

Конечно, к тому моменту Боуи давно не жил в Бекенхэме и, вероятно, уже не помнил Тони. Точно датировать эту историю нелегко, но когда Тони разбивал кухонное окно, Боуи был уже Монстром Рока и окопался в отеле «Пьер» в Нью-Йорке. Он снял два номера-люкс за 700 долларов в неделю: в одном номере он жил сам, а другой превратил в студию, где строил макеты сценических декораций для своего кошмарно-апокалиптического тура в поддержку *Diamond Dogs* и снимал этот процесс на кинокамеру.

— Это так круто, — говорит Боуи, подавшись вперед; он сидит на диванчике в нью-йоркской студии звукозаписи, где мы с ним беседуем. — Я никогда ничего не выбрасываю и на днях нашел эту съемку — она *такая* смешная.

— Тогда меня навещал Джон Леннон, и иногда он попадал в камеру: видно, как он сидит где-то сзади с гитарой, играет тогдашние хиты и говорит: «Какого черта ты творишь, Боуи? У тебя получается очень негативная байда. Все это дерьмо про собак-мутантов. Ха-ха-ха».

— Джон мне нравился. Помню, как однажды я спросил его, что он думает о глэм-роке, и он сказал, — Боуи переходит на правдоподобный ливерпульский выговор, — «Это просто, мать его, рок-н-ролл с губной помадой». Очень лаконично, но не совсем точно. Ха-ха-ха.

Боуи со смехом откидывается на спинку кресла. Он много смеется. Это первое, что в нем замечаешь. Смех и дружелюбие с первого момента знакомства. В нем нет ни намека на застенчивость или скрытность, ни следа таинственности. Наоборот: дружеское рукопожатие, типичная для южного Лондона манера общаться запросто, веселая и расслабленная откровенность — все это элементы великого социального фокуса: через пять минут знакомства ты думаешь, что знаешь Боуи всю жизнь.

Это неожиданно, потому что во времена наибольшей славы Боуи мы привыкли ждать от него намеренной мистификации. Он лучше кого бы то ни было понимал, что поп-музыка требует неоднозначности и перемен — что по движущейся цели труднее попасть. В рок-музыке 60-х превыше всего ценилась «аутентичность» — обращение к корням в виде «чистого» блюза. Талант Боуи заключался в межвидовом скрещивании, в том, чтобы ловко апроприировать идеи авангарда и популяризировать их.

Он также понимал силу секса в поп-музыке. Мик Джеггер в The Rolling Stones выставлял напоказ свою женственность; Боуи пошел дальше, у него пугающая и манящая сексуальная двусмысленность была криком души: «О, вы, прелестные создания, — пел он в одной из своих самых популярных песен, — вы же знаете, что сводите своих мамочек и папочек с ума»[89].

Но основой творчества Боуи были маски. Он постоянно сменял вымышленные, театральные идентичности и музыкальные стили, и это завораживало публику и одновременно заставляло ее все время гадать: кто же такой Дэвид Боуи *на самом деле*?

Эта игра сделала Боуи одним из самых изобретательных рок-музыкантов своего поколения, а также одним из самых успешных, пока он не выдохся где-то в середине 80-х: ему, казалось, изменило чутье, и всем стало плевать, кто такой Боуи.

Так кто же такой Дэвид Боуи сейчас? Через месяц ему исполнится пятьдесят. От первого брака у него есть двадцатипятилетний сын, Джо. Он четыре года женат на Иман, бывшей модели, у которой теперь своя косметическая фирма. У них дом в Швейцарии, где Боуи живет с 1981 года, хотя он постоянно ездит работать и отдыхать в Нью-Йорк, Лондон, Париж и в Азию (он влюблен в Индонезию).

Его можно назвать универсальным арт-дилетантом. Он записывает пластинки; он играет в кино (последняя роль — Энди Уорхол в «Баския», фильме его друга, художника Джулиана Шнабеля); он коллекционирует живопись (немецкий экспрессионизм и современных британцев) и пишет картины сам; он создает дизайн обоев; он входит в редколлегию журнала *Modern Painters* и пишет для него статьи. Сам себя он называл «популистом среднего искусства[90] и буддистом-постмодернистом, несущимся по волнам хаоса конца XX века», и это может объяснить, почему многие сейчас считают, что главный порок Дэвида Боуи — претенциозность.

На самом деле его главная слабость — то, что он не может устоять перед цунами собственного энтузиазма. Брайан Ино, бывший несколько раз продюсером альбомов Боуи[91] и остающийся его близким другом, называет его «неукротимым человеком интуиции — я хочу сказать, что он вдохновляется собственным энтузиазмом. Он способен быстро рождать неожиданные идеи, ведущие в направлении, которого ты не мог себе представить».

То же самое можно сказать о его манере разговаривать. Речь Боуи это большой, многословный поток, он перескакивает с темы на тему, делает отступления, внутри этих отступлений делает новые отступления — словно у него в голове слишком много мыслей для одной беседы.

Слова «немецкий экспрессионизм» (Боуи часто их произносит) становятся поводом для пространной лекции о Пабсте и Фрице Ланге, о группе художников «Синий всадник» и о том, как, словами Боуи, «кустарный дух немецкого экспрессионистского театра порождал эмоциональную яркость, которая так разительно отличалась от гладко-профессиональной американской сценографии». Хотите обсудить перформанс? Боуи будет подробно говорить о том, какой художественный интерес представляют телесные выделения и нанесение себе порезов, и о творчестве «венских кастрационистов», чей лидер Рудольф Шварцкерглер, рассказывает Боуи, «в ходе своего перформанса отрезал себе яйца и умер в сумасшедшем доме»[92].

Что насчет оккультизма?

— Ни одного человека, объявляющего себя знатоком темных искусств, — твердо говорит Боуи, — нельзя принимать всерьез, если он не знает латыни или греческого. Знаю, знаю, — вздыхает он: вероятно, он уже давно привык к обвинениям, в лучшем случае, в самообразовании, а в худшем — в том, что никому не дает слова вставить. — Если у меня новое увлечение, я без конца говорю об этом и рассказываю, откуда оно происходит и как

появилось…

Он говорит, что если бы у него не было способностей к искусству, то он был бы «абсолютно, совершенно счастлив учиться и учить».

День нашей встречи уже содержал что-то вроде экскурсии по предметам, которые сейчас вызывают у Боуи энтузиазм. Мы встретились в центре, в студии его приятеля — художника Тони Оуслера, специализирующегося на «инсталляциях», в которых видео-портреты проецируются на тряпичные куклы. В углу искаженное изображение Боуи болтало с самим собой, а тем временем живой Боуи с воодушевлением носился по студии и развивал идею включить «говорящие головы» Оуслера в свое шоу в качестве поддельных бэк-вокалистов.

Выйдя из студии Оуслера, мы заворачиваем за угол и совершаем паломничество к какому-то особенно живописному граффити, появившемуся ночью; Боуи решительно шагает по Хьюстон-стрит, не обращая внимания на глазеющих прохожих («Это же Дэвид Боуи!»), а за ним тянется небольшой хвост: я; его пиар-агент; его личная ассистентка Коко; телохранитель. Затем мы возвращаемся (Боуи в черном лимузине, я за ним на такси) из центра в студию, где он работает над новым альбомом.

Тощий, как палка, он одет в облегающие коричневые штаны, полосатую спортивную толстовку и мешковатый черный вельветовый пиджак, украшенный тремя брошками в виде летающих тарелок — своего рода марсианский каламбур на тему «хрен на блюде». Его волосы странным, атавистическим образом вернулись к тому вздыбленному огненно-рыжему ежику, который он носил в начале 70-х, и подчеркивают бледность лица и его точеные черты.

Он усаживается обратно на диванчик и закуривает третью подряд сигарету «Мальборо-лайтс».

— В моей жизни были периоды, — говорит он, — когда я так плотно замыкался в своем мире, что уже ни с кем не контактировал. А я *люблю* общаться. Сейчас я больше, чем когда-либо, ощущаю себя социальным животным — я таким раньше не был. И мне очень нравится эта свобода, мне нравится радость, которую это приносит. И мне нравятся столкновения и споры, которые идут в одной упаковке с жизнью активного члена общества.

Эта вдохновляющая тирада меня немного смущает. Как будто говорящий одно время не принадлежал к роду человеческому, а теперь вернулся в его лоно. О Боуи, вероятно, написано больше книг, чем о любой другой поп-звезде его поколения. К его пятидесятилетию вышли еще две биографии. Он ни разу не

сотрудничал с авторами этих книг. Он шутит, что однажды издаст их все под одной обложкой — получится исчерпывающая неавторизованная биография.

— А потом, если она будет пользоваться успехом, я смогу подать на себя в суд и выиграть целое состояние.

Вместо этого Боуи любезно набрасывает для меня краткий, грубый очерк своей жизни. Из него следует, что он дважды терял себя: сначала он потерял себя «эмоционально и духовно» в 70-е, погрязнув в болоте наркотической самоизоляции; потом он потерял себя «как художник» в 80-е, когда по иронии судьбы творчески выдохся во время своего наибольшего коммерческого успеха.

Этот беглый очерк подразумевает, что теперь Боуи снова обрел себя — кем бы он, собственно, ни был. Боуи всегда есть что рассказать о себе, даже если он не всегда говорит правду. Например, в 70-е он любил сравнивать свое брикстонское детство с испытаниями, выпадавшими на долю юных обитателей злых и опасных улиц Гарлема; правда заключается в том, что когда ему исполнилось шесть лет, его семья переехала в Бромли, где извилистые улицы были усажены деревьями и в окнах висели тюлевые занавески, а отрочество его было отупляюще серым. Жутковатую разницу между двумя глазами — его левый зрачок так расширен, что напоминает вареную майку хиппи — объясняли инопланетным происхождением Боуи, его шизофренией или перманентными изменениями молекулярной структуры из-за наркотиков: прозаическая правда состоит в том, что ему повредили глаз в школьной драке из-за девушки.

Подобные безобидные выдумки, разумеется, обычное дело в шоу-бизнесе, но Боуи пошел дальше в мифологизации своего образа и создал череду альтер-эго, построив таким образом карьеру на кризисе идентичности.

— Думаю, моя проблема заключалась в том, что я всегда был застенчив и довольно неловок в обществе, — говорит он. — В юности при помощи бравады и маленьких хитростей вроде костюмов и вызывающего поведения я отчаянно пытался не затеряться.

Другими словами, так вам не нужно было быть собой?

— Точно.

Боуи тушит сигарету и берет новую.

— Это интересно бывает на вечеринках. Какая-нибудь простая игра в семейном кругу, например, шарады; когда дядюшка Билл или еще кто-нибудь показывает что-то пантомимой, ты видишь поразительную манифестацию его личности. Это позволяет тебе в утрированной форме показать,

кто ты такой. И я использовал много таких штук.

Его первая шарада на публике, роль инопланетного андрогина Зигги Стардаста, была в некотором смысле пародией художника на рок-звезду: сверкающую, инопланетную, грандиозную. Она стала самосбывающимся пророчеством.

— О да.

Боуи подается вперед, тема начинает становиться ему интересной.

— И, наверное, я сделал немало для этого. Я создал этого персонажа, и после этого захотеть *стать* им было очень большим искушением. И я вызвался первым.

В странной череде превращений Зигги сменился иконой глэм-рока — Разумным Аладдином/Безумным Юношей, затем скучающим и бесстрастным Тонким Белым Герцогом, затем «белым соул-боем» на альбоме *Young Americans*, пока наконец создатель не перестал видеть самого себя в своих созданиях.

— В этом нет ничего плохого, — говорит Боуи, — пока ты контролируешь образ, как это происходит у живописцев. Но когда ты используешь *сам себя* как этот образ, это никогда не бывает просто. Потому что аспекты твоей собственной жизни примешиваются к образу, который ты транслируешь как персонаж, и получается гибрид реальности и фантазии. Это очень необычная ситуация. Тогда понимание того, что это на самом деле не ты и что тебе некомфортно притворяться, что это ты, заставляет тебя уйти в тень. Я так и сделал — очевидно, еще и из-за наркотиков, что не сделало ситуацию проще.

Это смятение достигло своего надира в середине 70-х — время, которое Боуи называет «своим первым периодом изоляции», — когда он жил в Лос-Анджелесе, где вел полуподпольное и в основном одинокое существование, замкнувшись в коконе из кокаина и мессианской мании величия. Запутанное время, размышляет он.

— Я чувствовал, что нахожусь в одиночестве в каком-то безумном путешествии, которое просто тянет меня за собой.

Среди книг, которые он читал, на первое место тогда выбилась оккультная литература — альбом *Station to Station*, записанный в 1976 году[93], был, как он говорит теперь, последовательной, шаг за шагом, интерпретацией каббалы, «хотя тогда совершенно никто кроме меня этого не понимал, разумеется», — что в свою очередь привело его к «мифологии Грааля» и затем к нездоровому интересу к роли черной магии в рождении нацизма. По своим собственным словам, он «был серьезно увлечен негативным».

Именно к этому периоду относится его заявление, что

«Британии мог бы пойти на пользу фашистский лидер», и, по-видимому, он считал себя возможным кандидатом на эту роль. В конце концов дым галлюцинаций и кокаина его доконал. Широко известны его слова: «Однажды в Калифорнии я высморкался, и половина моего мозга вышла наружу».

Он передислоцировался в Берлин, где однажды его видели в кафе — он сидел, положив голову на тарелку, и умолял: «Прошу, помогите».

— Я переживал серьезный упадок, в эмоциональном и социальном отношении, — говорит он теперь. — Думаю, я тогда полным ходом шел к тому, чтобы стать очередным покойником в рок-н-ролле — вообще я совершенно уверен, что не пережил бы 70-е, если бы продолжал так жить. Но мне повезло: в глубине души я знал, что убиваю себя на самом деле, и мне нужно было совершить что-то радикальное, чтобы вытащить себя наружу. Мне нужно было остановиться, и я остановился.

В этом нет ничего нового. Идея, что путь крайней невоздержанности ведет к мудрости, была непременной частью представлений 60-х. Боуи говорит, что когда он в пятнадцать лет прочитал «В дороге» Джека Керуака, у него случилось прозрение. («Мне интересны только безумцы, люди, безумно жаждущие жить, разговаривать, быть спасенными, безумно жаждущие всего сразу, те, кто никогда не зевают и не говорят банальностей, но горят, горят, горят, как восхитительные желтые „римские свечи“…»)

Я высказываю предположение, что в жизни каждого тинейджера есть момент, когда они — сознательно или бессознательно — делают выбор: идти по рельсам или сойти с рельсов.

— Да, конечно, и я определенно выбрал второе. Думаю, я наотрез отказался жить в контролируемой среде — от той рутинной жизни, которая казалась мне отвратительной, которую я просто не мог принимать всерьез. Думаю, я никогда не чувствовал, что жизнь длится долго. Когда я постарел, это точно не застало меня врасплох. Не знаю, хорошо это или плохо, но я всегда остро сознавал, что жизнь конечна, и я всегда считал, что раз у нас есть только одна жизнь, с ней нужно экспериментировать. Мы знаем, что с нами может случиться: можно устроиться на работу, ходить на работу, можно следовать этим предположительно надежным курсом. Но я думаю, что есть другая надежность, и она заключается в том, чтобы довериться и жить по некоему кодексу: практически лететь по ветру. И почти тридцать лет я жил именно так: я всецело отдавался жизни на каждом повороте и смотрел, что получится. Я принимал наркотики; был целиком и полностью, безответственно

беспорядочным в сексе… — усмехнувшись, он на секунду умолкает, — … насколько я был способен. Я просто оказывался в разных ситуациях и затем пытался из них выйти.

Сексуальные эксперименты были частью этого образа жизни. Его публичный «каминг-аут» в *Melody Maker* в 1974 году — признание в бисексуальности — означал либо головокружительную честность, либо прозорливое понимание того, как в то время сдвигались границы приемлемого в сексе: вероятно, и то и другое отчасти верно. В любом случае, сегодня никто бы не удивился, а тогда это был скандал.

Его первая жена Энджи — рок-н-ролльная жена из ада, — американская модель, на которой он женился в 1969 году и с которой (со скандалом) развелся семь лет спустя, написала книгу, в которой со смаком пересказала подробности развратных подвигов Боуи и сделала столько сенсационных заявлений, сколько смогла. Недавно она выступила по телевидению и назвала его лицемером за то, что он в конце концов решительно объявил себя гетеросексуалом.

Правда, как говорит Боуи, состоит в том, что его бисексуальность была временным явлением.

— Я перепробовал практически все. Я жадно стремился испытать все, что может предложить жизнь, от опиумных притонов до чего угодно еще. Думаю, я делал все, что вообще можно делать, за исключением по-настоящему опасных вещей, вроде серьезных экспедиций. Но то, что может предложить западная культура, — я испытал практически все.

В результате он пришел к выводу, что, по его словам, из него «не получился гедонист — я сделал все, что мог. Я был ничуть не хуже других. Я заставлял себя пробовать все подряд для эксперимента и из бравады, просто чтобы посмотреть, что получится. Но в конечном счете оказалось, что я не такой».

Теперь Боуи считает, что его опыты с наркотиками, гедонизмом и прочими приключениями — путь крайней невоздержанности — были частью «попыток узнать, какая духовная жизнь совершается во мне и как ее определить». Он ненадолго замолкает, понимая, что касается области, которую многие назвали бы «ужасно хипповской».

В юности его привлекал буддизм. В течение года он был учеником тибетского ламы и, как говорит, одно время подумывал стать монахом, «пока мой учитель не сказал мне, что я не был рожден для этого. Но очень многое из того, что изначально влекло меня в буддизме, осталось со мной до сих пор. Идея скоротечности, и что с прагматической точки зрения у нас нет ничего, за что следовало бы держаться; что время от времени мы

должны отпускать то, что считаем самым дорогим для себя, потому что жизнь очень коротка. Пожалуй, главный урок, который я извлек для себя, состоял в том, что я реализуюсь через подобный духовный поиск. И это не значит, что я хочу найти религию, к которой смогу прицепиться. Это означает поиск внутренней жизни того, что меня интересует, — от того, *как* работает картина, до того, *почему* мне нравится ходить под парусом по озеру — хотя я не проплыву дальше, чем на пятнадцать гребков».

Я интересуюсь, поощрял ли он своего сына следовать тем же путем или советовал этого не делать. Его сын пережил распад семьи, обучение в Гордонстоне[94] и имя Зоуи в свидетельстве о рождении, ему хватило здравого смысла поменять свое имя на Джо, и теперь он работает над докторской степенью по философии в университете Вандербильта в Нэшвилле, Теннесси.

— Я не знаю, что именно сыграло роль: то, что я поощрял его любопытство к жизни, или просто генетика.

Боуи сознательно постарался не давить на сына ни в чем — наркотики, сексуальность, выбор карьеры.

— Единственное, в чем я позволил себе проявить строгость, — и формулировка «позволил себе» кажется значительной, — это в вопросах базовой нравственности, что плохо наносить людям вред, красть, что нужно быть честным. Думаю, я в своей основе честный человек, и я знаю, что он очень честный человек.

После развода в 1976 году Боуи взял опеку над Джо, которому тогда было пять лет.

— Он видел меня, когда я был в абсолютной, полной агонии из-за своего эмоционального состояния; он видел мои подвиги с пьянством и наркотиками. Он видел предостаточно. Так что он получил полную дозу меня — больше, чем ему когда-либо понадобится.

Возможно, неудивительно, что сын совершенно не похож на отца. Джо не курит и не пьет; он уже пять лет находится в отношениях с одной девушкой; он любит играть в регби и американский футбол.

— Я иногда смотрю на него и поражаюсь тому, что мы одна семья. Но у нас совершенно замечательные отношения.

Путь от игровой площадки неумеренности и излишеств к умиротворяющим лугам трезвости в среднем возрасте — через публичное покаяние и отречение от грехов прошлого — являет собой идеальный учебный материал по поколению Боуи и по многим его современникам.

— Наверное, это и называется зрелостью, — говорит Боуи со

смехом. — Просто я поздно созрел.

Его брак с Иман случился в то время, когда он, по собственным словам, впервые понял, что начинает действительно наслаждаться своей жизнью, «и я просто хотел разделить это с кем-то. И я хотел разделить это с одним человеком».

Некоторое время у него был роман с балериной по имени Мелисса Херли, которая была моложе его на двадцать лет, но он говорит, что разница в возрасте оказалась слишком велика.

— Я понял, что в будущем это может принести только неприятности. Так что я отпустил эти отношения. Затем, когда я встретил Иман, все произошло мгновенно. Это действительно произошло внезапно. Это было *настолько* внезапно, что мы знали: нам следует подождать пару лет, прежде чем пожениться, просто чтобы удостовериться в том, что мы сами себя не обманываем. И к счастью, мы не ошиблись. Это такое счастье.

Они поженились во Флоренции, устроив церемонию в современном стиле: на ней присутствовали только несколько близких друзей и группа репортеров из журнала *Hello!*

— Было невозможно отличить, что было искренне, а что было театром, — вспоминает Брайан Ино. — Это было очень трогательно.

Ино считает, что брак преобразил Боуи:

— С тех пор как он женился, он стал очень радостным человеком. В этом смысле рядом с ним стало очень хорошо.

Ино впервые начал работать с Боуи в период его выздоровления, в 1976 году в Берлине, и стал продюсером трилогии альбомов того времени — *Low, Heroes* и *Lodger*, — а также альбома *Outside*, вышедшего в прошлом году.

— Состояние Дэвида в конце 70-х, наверное, можно назвать слегка маниакально-депрессивным, — говорит он. — Ну то есть я не думаю, что у него были настоящие медицинские проблемы, но у него непредсказуемо менялось настроение, и он мог быть очень депрессивным. То вверх, то вниз. Теперь большую часть времени он определенно «вверх».

По словам Ино, Боуи словно «разобрался с нижней половиной своего графика».

Боуи хочет поставить мне несколько треков со своего будущего альбома, *Earthling*: название альбома («Землянин») недвусмысленно обыгрывает новый образ Боуи — обыкновенного и дружелюбного, пусть и склонного к эстетству, мужика. Звукорежиссер врубает песни на максимальной громкости. Слушать музыку, когда ее автор сидит рядом с тобой, всегда потенциально неловкая ситуация: как изобразить на лице гримасу

одобрения, если песни никуда не годятся? На самом деле эти песни производят впечатление его самой сильной работы за много лет: они не только обладают очень насыщенной фактурой — «индастриал-рок», говорит Боуи, — но и богаты коммерчески привлекательными хуками, которых не было в его последних записях. Боуи всегда хорошо удавалось апроприировать различные музыкальные стили и делать их своими — «белый» соул *Young Americans*; эмбиентные электронные атмосферы *Low*. В этом году Боуи выступал на фестивалях с такими техно-группами нового поколения, как The Prodigy и The Chemical Brothers (для нынешних молодых музыкантов это отцы-основатели), и он умело инкорпорировал модный сейчас драм-н-бейс в некоторые из своих новых песен.

Самый коммерчески успешный альбом Боуи, *Let's Dance*, был записан тринадцать лет назад, и успех, как это нередко случается, принес проблемы. Согласно общему мнению, до *Let's Dance* Боуи всегда был на шаг впереди массового рынка. И именно с этим альбомом, который разошелся во всем мире тиражом шесть миллионов экземпляров, массовый рынок наконец догнал его. С тех пор Боуи всегда на шаг отставал.

Боуи признает, что середина 80-х была низшей точкой его карьеры. С успехом *Let's Dance* он вдруг обнаружил, что, по своим собственным словам, играет для «аудитории Фила Коллинза», и тогда он впервые начал подгонять музыку под желания своей воображаемой публики, а не под собственные желания.

— В общем, я загнал себя в паршивую ситуацию.

Его спасло знакомство с американским гитаристом Ривзом Габрелсом.

— Ривз видел, что я иду на компромиссы ради массового признания и из этого не получается ничего хорошего. И он сказал мне: зачем ты занимаешься тем, чем занимаешься, ведь это совершенно очевидно делает тебя несчастным? Занимайся тем, что делает тебя счастливым.

С Габрелсом Боуи собрал группу Tin Machine, сознательно не акцентируя внимание на своей персоне, чтобы быть «наравне с остальными». Этот проект оказался, как он теперь признает, «катастрофой со щепоткой величия. Великолепной катастрофой». Критики были настроены враждебно, слушатели были в недоумении. Продажи были пренебрежимо малы.

— Но так или иначе, это помогло мне определить, что мне нравится и что мне не нравится в занятиях искусством. Я чувствую, что с помощью этого восстановился как художник. И я уверен, что в последние несколько лет снова обрел полный контроль над своим путем художника. Я работаю по своим

собственным критериям. Я не делаю музыку, которой мог бы устыдиться в будущем или про которую я мог бы впоследствии сказать, что не вложил в нее душу.

Его теперь волнует не коммерческий успех, а, его словами, «чувство, что я все еще как-то участвую в диалоге» — и не только в поп-музыке, но в любой сфере, куда его приведет любопытство.

— Я чувствую, что сейчас во всех художественных сообществах — в музыке, в литературе, в визуальных искусствах — появилась атмосфера открытости. И я полон решимости писать картины, делать инсталляции или создавать костюмы, если мне этого захочется. Если я захочу написать о чем-то, я напишу об этом.

Недавно он открыл для себя радость сотрудничества — он практикует «живопись действия» с Дэмиеном Херстом, работает над инсталляциями с Ouслером и запланировал серию альбомов в продолжение *Outside* с Брайаном Ино. Кульминацией этой серии работ должна стать театральная постановка на Зальцбургском фестивале 2000 года, которую спродюсирует Роберт Уилсон.

Он говорит, что всегда был поглощен работой: «Я не люблю зря тратить время». Но теперь он внимательно следит за тем, чтобы это не мешало его отношениям с людьми:

— Я ужинаю с друзьями; я *не забываю* позвонить им!

В его голосе звучит свежее удовольствие от обыкновенных ритуалов дружбы.

— По-моему, внутренние и внешние ценности в моей жизни прыжками, как в чехарде, перестроились и заняли более позитивное место, — говорит Боуи, и, как мне кажется, это типичный для него окольный способ сказать, что он доволен своей жизнью.

— Быть таким хамелеоном, каким был Дэвид, по крайней мере, необычно, — говорит его друг Брайан Ино. — Самое худшее для человека это не иметь ясного ощущения своего «я» и ужасно переживать из-за этого. Но, мне кажется, он пришел к идее, что можно либо думать, что имеешь ясное ощущение своего «я», либо не беспокоиться о том, что ты этого ощущения не имеешь. Теперь он думает: кому какое дело?

— Это правда, — говорит Боуи. — Меня охватывает чувство благодарности за то, что я каждый день могу вставать с постели, что я сохранил все свои способности и что сейчас я стремлюсь к разумным, нормальным вещам. Этого достаточно.

Он со смехом откидывается на спинку дивана:

— Иногда я настолько счастлив, что люди расстраиваются.

50-Боуи-50

Дэвид Кавана. Февраль 1997, «Q» (Великобритания)

Став, по поэтичному выражению Кавана, «полуцентурионом», Боуи в статье в *Q* предстает, кажется, еще более серьезным и задумчивым, чем обычно. Особенное внимание следует обратить на признание в том, каким глубоким было его разочарование в себе во время творческого упадка середины 80-х.

Кавана вспоминает: «Беседы для этого интервью частично проходили в гастрольном автобусе по дороге из Бостона (где он выступал в клубе Avalon) в Нью-Йорк, где он днем работал над альбомом *Earthling*. Когда автобус приехал в Нью-Йорк, вышли все кроме Боуи и Ривза Габрелса: они остались в автобусе, врубили на полную громкость диск The Prodigy, задернули шторки и заперли двери».

Планета Земля — голубая, и 8 января пройдет ровно пятьдесят лет с тех пор, как Дэвид Боуи поселился на ней. Чествования и восхваления начались заранее. Не прошло и двух месяцев 1996 года, как Дэвид Берн официально ввел Боуи в Зал славы рок-н-ролла в Нью-Йорке. Затем, в Лондоне, он получил премию Brit Awards за выдающийся вклад в британскую музыку. К ноябрю он завершил работу над своим двадцать первым студийным альбомом, *Earthling*. В этом году Дэвид Боуи станет первой рок-звездой, которая продаст себя на бирже в виде облигаций «Bowie Bonds» за 30–50 миллионов фунтов.

Назавтра после своего дня рождения Боуи даст благотворительный концерт в Мэдисон-сквер-гарден, где к его группе из четырех человек присоединятся специальные гости, в том числе Лу Рид, Foo Fighters, Sonic Youth и Роберт Смит из The Cure. В последующие недели Боуи также планирует прочесть две свои недавние биографии: «Loving The Alien» («Любовь к инопланетянину») Кристофера Сэндфорда и «Living On The Brink» («На грани») Джорджа Тремлетта.

Необыкновенно энергичный полуцентурион, Боуи вложил мощный заряд в альбом *Earthling*, который выйдет в феврале. *Earthling*, на котором джангл и рок образуют порой невероятные комбинации, — бескомпромиссное высказывание, и чтобы привыкнуть к нему, требуется несколько прослушиваний. Фанаты

Боуи в интернете уже вовсю обсуждают его на официальном сайте.

«Уважаемый мистер Боуи, — написала 2 декабря женщина по имени Кристал. — Я хочу поблагодарить вас за полное захватывающих образов путешествие по вашей музыке и мыслям. Оно заставляет думать и приносит удовольствие. P. S. Одно время я подумывала сменить имя на Crystal Japan[95]».

На это сообщение последовал немедленный ответ пользователя, представившегося Дэвидом Боуи: «Халло, зайка. Думаю, имя Кристал Клитор подошло бы тебе больше, холодная ты сучка. А теперь нагнись и приготовься: тонкий белый герцог сейчас отымеет тебя в зад своим толстым белым штыком».

— О, *он* снова здесь? — говорит с отчаянием в голосе настоящий Дэвид Боуи спустя пару часов. — Нет, я обычно пишу анонимно, чтобы диалог получался лучше.

Лучше, чем *этот* диалог? Разве такое возможно? Но не важно: как бы Боуи ни провел свой пятидесятый день рождения (сороковой день рождения он провел, катаясь на лыжах, дальше его память молчит), он не собирается отсиживаться в своем швейцарском доме и следить за продажами *Earthling*. Напротив, он собирается гастролировать до потери пульса и летом сыграть на европейских фестивалях, как он сделал и летом прошлого года. Боуи так заразительно радуется этому альбому — и музыкантам своей группы, — что даже его двадцатипятилетний сын Джо нашел, что сказать по этому поводу.

— Он говорит: боже, ты правда любишь свою работу, да? — рассказывает Боуи со смехом опытного курильщика. — Но это и правда меня будоражит. Я люблю, чтобы то, чем я занимаюсь, приводило меня в приятное возбуждение. Я все еще слушаю *Earthling* каждый день. Он не перестал мне нравиться.

Начало сентября 1996 года, середина дня, Нью-Йорк: Дэвид Боуи находится на девятом этаже дома на Бродвее, в студии Looking Glass, где он со своей новой/старой группой записывает эту удивительную штуку, *Earthling*, и они уже записали две трети материала.

В группе четыре музыканта: барабанщик Закари Элфорд, который раньше работал с Брюсом Спрингстином и The B-52's (его можно увидеть в клипе на их песню «Love Shack»); басистка Гейл Энн Дорси; гитарист Ривз Габрелс, который играет с Боуи с 1988 года; и гениальный клавишник Майк Гарсон, который немного напоминает актера Роберта Морли и который записывался и гастролировал с Боуи в 1972–1975 годах.

В перерыве Гарсон показывает товарищам по группе старые

фотографии — это группа Боуи середины 70-х. Вот Гарсон с прической в стиле афро. Вот Боуи в концертном зале Radio City в Нью-Йорке в ноябре 1974 года — изможденный, как будто у него морская болезнь. Вот вся группа вместе.

— Посмотрите на Лютера! — смеется Боуи, увидев Вэндросса, своего бывшего концертмейстера бэк-вокалистов[96]. — Карлос Аломар… А это кто? Я его не помню.

Гарсон сообщает, что это басист Эмир Ксасан, предшественник Джорджа Мюррея. Дорси и Гарсон вытягивают шеи, чтобы лучше видеть, а Боуи тем временем узнает Эрла Слика (которого он называет Фрэнком[97]), Дэвида Сэнборна и Уоррена Писа. Затем его взгляд мрачнеет: он замечает под фотографией логотип своих бывших менеджеров. «MainMan, — вздыхает он. — Гребаный MainMan».

Он достает слайд, который может стать частью оформления нового альбома. Это фотография 1974 года, сделанная в Калифорнийском университете в Лос-Анджелесе при помощи камеры Кирлиана, которая позволяет делать снимки энергетического поля[98]. Окружность на левой половине слайда — подушечка указательного пальца Боуи непосредственно перед употреблением кокаина.

Правую половину занимает фотография, сделанная тридцать минут спустя. (Собственно, Боуи для удобства подписал сзади на слайде: «Прямо перед приемом кокаина» и «через 30 мин».) На фотографии «до» палец Боуи выглядит аккуратным кружочком с маленьким темным ободком. На фотографии «после» у его пальца появился воспаленный, измочаленный нимб, широкий, как шайба. Та дорожка кокаина явно была нестандартного размера.

— Да, в 1974 году стандартных дорожек у меня не бывало, — признается Боуи. — И камера эта была довольно опасной. Она регулярно взрывалась. Ник Роуг хотел использовать такую для некоторых фрагментов «Человека, который упал на Землю», но снимки получались недостаточно качественными.

С этими словами Боуи резко возвращается из середины 70-х в наши дни, вскакивает на ноги и ведет *Q* в соседнюю студию, чтобы включить предварительные миксы своих новых треков. Пока звучат эти песни, он не сидит на месте ни минуты и объясняет, как были сделаны некоторые эффекты («никаких сэмплеров») или где будет соло. Он показывает пальцем на колонки каждый раз, когда ожидается особенно удачный кусок. Его нынешний фаворит среди новых вещей — «Seven Years In Tibet»: барабаны в ней словно забивают сваи, зудит саксофон, и эту песню только что включили в концертный репертуар.

Именно на волне удачных фестивальных дат прошлого лета

Боуи решил не останавливаться: сразу по окончании тура он со своими музыкантами засел в студии. На этой неделе у них снова гастроли — тур из четырех концертов в небольших клубах, билеты на которые были немедленно распроданы без остатка. Боуи тем временем вернулся к режиму «альбом в год» и гордится этим.

— Смешно, знаете, когда я был молодым, мы делали два альбома в год, — вспоминает он. — Два альбома в год! И мне это очень нравилось.

Сейчас Боуи считает себя единственным пятидесятилетним британским рокером, чья музыка по-настоящему бросает вызов слушателю. Хотя может показаться, что суперзвездный статус помещает его в одну категорию с уютным стариком Родом Стюартом или великолепными стариками The Rolling Stones, он описывает сегодняшнего себя как «человека, не особенно склонного к ретроспекции, который с энтузиазмом относится к жизни и стремится быть непохожим на всех остальных».

Его музыкальные вкусы теперь подразумевают джангл, леденящую душу гитару, тексты, «нарезанные» при помощи компьютерной программы, и, разумеется, авангард. По крайней мере, в этом смысле он все тот же Дэвид Боуи, который сделал *Lodger* и *Scary Monsters And Super Creeps*. Те песни из его славного прошлого, которые он считает подходящими для своей нынешней концертной программы («Heroes», «The Man Who Sold The World», «Scary Monsters (And Super Creeps)» и «All The Young Dudes»), часто переаранжированы настолько лихо, что их невозможно узнать, пока Боуи не начнет петь.

— Печально, когда музыканты подрывают свою работу, словно говоря: «Я теперь женат, у меня теперь дети, и мне нужно стать зауряднее в творчестве», — размышляет Боуи. — Но есть люди вроде меня, Нила Янга и Скотта Уокера, которые следуют за течением жизни.

В случае Боуи эта стратегия дала следующие результаты: он горячо принял джангл и драм-н-бейс; он собрал концертную группу из людей, которые совершенно не похожи друг на друга как музыканты и как личности, и которых объединяет только то, что каждый из них «стимулирует» лидера группы; он активно работает на площадках, где выступает молодежь (например, играет на фестивале Phoenix Festival, а не на стадионе Уэмбли); наконец, его не заботит, скольких старорежимных поклонников он может потерять по дороге. Он убежден, что его новая группа звучит забойнее самих The Prodigy, и говорит о возможных выступлениях на европейских рейвах в этом году.

— Я знаю, что происходит, когда я играю классику, —

немного раздраженно говорит он, ухмыляясь. — Я знаю результат. Зачем мне делать это снова? Если не считать материального вознаграждения, которое, если говорить начистоту, мне не нужно. Сейчас некоторым музыкантам исполняется пятьдесят и шестьдесят лет, и я не хочу упускать шанс поэкспериментировать. Понимаете, когда зашел так далеко, нельзя вернуться назад. А я зашел далеко. Я уже там. Я на своей собственной территории. Я делаю это.

Он перебивает сам себя смехом.

— Через десять лет, когда я буду выступать перед абсолютно пустыми залами, мои ровесники смогут сказать мне: «Понимаешь, мы не просто так не стали делать то, что делал ты». Но мы еще посмотрим. По крайней мере, у меня будет шанс увидеть, насколько далеко можно зайти в этой жизни.

Вечером следующего дня гастрольный автобус Боуи возвращается в Нью-Йорк из Бостона, где он со своей группой сыграл предпоследний концерт клубного тура.

Концерт оказался довольно странным мероприятием. Звук был громкий, иногда оглушающе громкий, а программа в основном состояла из материала с *1. Outside* и из новых песен. Публика, чей средний возраст был, наверное, лет двадцать восемь, заметно оживлялась на таких песнях, как «Breaking Glass» и «Moonage Daydream». Самую громкую овацию сорвала «Under Pressure», сыгранная точно как на пластинке (партии Фредди Меркьюри пела Дорси). Одна девушка в зале добрых двадцать минут держала над головой букет, пока Боуи наконец не обратил на нее внимание в «Scary Monsters (And Super Creeps)»: «Какой прекрасный цветник… прелестные цветочки».

Боуи поет, как всегда, восхитительно, но его движения на сцене отличаются некоторой неловкостью, которая плохо подходит металлическому пульсу его музыки. Вот немного пантомимы, вот он хлопает в ладони, держа их на уровне талии… ох, боже правый. Находясь в центре шумного квадрата, вершины которого — музыканты его всепожирающей группы, Боуи в некоторой степени кажется пятым колесом, он словно ловит мяч в игре «в собачку», и он облачился в аляповатое пальто с изображением британского флага, хотя с учетом звучащей музыки он мог бы с тем же успехом надеть цилиндр. Это странное ощущение: легендарный Дэвид Боуи выступает со свой группой и поет свои песни, но он единственный человек на сцене, который кажется там неуместным.

Но по дороге домой Боуи радуется оказанному ему приему и особенно реакции публики на «Seven Years In Tibet». Он выходит в

общее пространство автобуса, чтобы поболтать. Из одежды на нем только белый махровый халат, и у него охрипший голос. Коринна «Коко» Шваб, которая уже двадцать лет является пиар-агентом, менеджером и близким другом Боуи, сообщает ему, что завтрашний концерт в Нью-Йорке совпадает с годовщиной начала тура. Они гастролируют уже целый год. Радостный Боуи говорит ей, что хочет сыграть в каком-то техно-клубе сразу после концерта. (Сегодня он вынослив и неутомим. На следующий день одержит верх здравый смысл. Боуи не пойдет в техно-клуб.)

Есть ли у него чувство, что новый альбом получается таким же смелым и новаторским, как *Low, Heroes* и *Lodger*?

— Не знаю, есть ли у меня такое чувство, — отвечает он задумчиво. — Но у меня есть чувство, что он получается радостным и оптимистичным.

Но вряд ли можно сказать, что он улучшает настроение.

— Нет? Черт. У меня поднимается настроение, когда я слышу его. А как вы его слышите?

Грохочущий, визжащий, неумолимый поток звука.

— Боже правый.

Он задумывается.

— Это не трудная для восприятия музыка, совсем не трудная. Надо только, чтобы люди слушали ее непредвзято.

О чем эти песни?

— Думаю, все эти песни объединяет моя неизменная потребность переходить от атеизма к чему-то вроде гностицизма и обратно, — объясняет он, медленно подбирая слова. — Я колеблюсь между этими двумя вещами, потому что они многое значат в моей жизни. Церковь не влияет на мое творчество и на мои мысли; я не сочувствую организованным религиям. Я ищу духовный баланс между тем, как я живу, и моей смертью. И этот отрезок времени — от сегодняшнего дня до моей смерти — это единственное, что меня интересует.

Вы уже думаете о своей смерти?

— Мне кажется, не было такого времени, когда я о ней не думал, — говорит он с беззаботным смехом. — В молодости мои мысли о смерти были облагорожены неким романтизмом и беспечностью, но эти мысли у меня были. Теперь эти мысли уравновешены рациональностью. Я знаю, что эта жизнь конечна, и это необходимо принять.

Что вам мешает верить в загробную жизнь?

— Я не говорил, что не верю в нее, — быстро отвечает он. — Я верю в некое продолжение, что-то вроде сна без сновидений. Нет, не знаю. Вернусь и расскажу вам.

Нанесли ли вам какой-либо неизгладимый вред те годы,

когда вы употребляли много наркотиков?

— Я очень везучий паршивец, — отвечает он, качая головой. — Я в отличном состоянии. С другой стороны, я никогда не делал томографию мозга. Помню, я когда-то читал о последствиях употребления больших доз амфетаминов и кокаина и о дырах, которые они оставляют в мозге. Там указывалось точное количество веществ, которое надо принять, чтобы получились заметные дыры, и я за свою жизнь принял гораздо больше. Я подумал: «Боже мой, что же у меня творится там, наверху?»

Ваши альбомы начала 70-х производят впечатление, будто вы думали, что 1996 или 1997 года просто не будет.

— Я так думал? И когда же я в таком случае передумал?

Эти альбомы были очень апокалиптичными.

— Что, правда? — хмыкает он. — Ладно, я понимаю, о чем вы говорите. Но когда я начинал, огромная часть моих негативных мыслей была направлена на меня самого. Я был убежден, что стою немногого. У меня были гигантские проблемы с восприятием себя и очень низкая самооценка, и я прятал это за тем, что постоянно, маниакально писал песни и играл концерты. То же самое я делаю сейчас, только сейчас я получаю от этого удовольствие. Сейчас я не такой одержимый, как когда мне было двадцать с небольшим. Тогда у меня была цель прожить жизнь очень быстро.

Случилось ли у вас в среднем возрасте осознание того, что вы не самый важный человек на планете?

— Нет, на самом деле было ровно наоборот. Я думал, что мне не нужно существовать. Я действительно чувствовал себя в крайней степени ущербным. Я думал, что только моя работа имеет ценность. Теперь я начинаю вполне себе нравиться. Пожалуй, нам надо продолжить этот разговор с… людьми, которые говорят о таких вещах. Я не очень…

Вы знали в юности, что родились в один день с Элвисом Пресли?

— Меня это просто завораживало, — усмехается он. — Я не мог в это поверить. Он был для меня кумиром. И, возможно, я был настолько глуп, чтобы верить, что родиться в один день с ним на самом деле что-то значит.

Вы были на его концерте в Нью-Йорке в 1971 году.

— Да. Я приехал на длинный уикенд. Я помню, что прямо из аэропорта приехал в Мэдисон-сквер-гарден, я сильно опоздал. На мне были все эти шмотки Зигги, и у меня были отличные места в первых рядах. Вся публика обернулась на меня, и я почувствовал себя последним говнюком. У меня были огненно-красные волосы,

какой-то космический костюм на вате и красные сапоги с черными подметками. Я жалел, что не был одет менее ярко, потому что он, наверное, меня заметил. Концерт уже давно начался.

Вы помните, где состоялся первый британский концерт тура Зигги Стардаста?

— Ох… боже мой. Я правда не знаю. Эйлсбери?

Это было в The Toby Jug в Толворте, между Сербитоном и Чимом[99].

— Ха-ха-хааа! О, это просто замечательно. Зигги в The Toby. Наверное, это был паб. Тогда все быстро менялось, но Зигги начинал с малого. Я помню дни, когда к нам на концерты приходило максимум двадцать, тридцать фэнов. Они все собирались у сцены, а остальная публика была к нам безразлична. В таких случаях возникает чувство причастности к чему-то особенному, потому что у тебя и у твоей аудитории появляется иллюзия, что вы разделяете какую-то важную тайну. Это такой английский элитаризм, и ты чувствуешь себя крутым. Когда ты становишься популярнее, это чувство исчезает.

Какие из своих старых альбомов вы до сих пор можете слушать?

— Не *Ziggy*, — смеется он. — Кстати, я снова начал слушать *Low*, когда узнал, что Трент Резнор очень его любит. Я переслушал его, чтобы понять почему, и услышал рассыпающийся, расчлененный звук барабанов и заметил очевидные вехи на пути к тому, как он пишет свои песни. Это было очень познавательно. И это чертовски хороший альбом. Еще я думаю, что *Station To Station* отличная пластинка. Я переслушал ее несколько раз.

Насколько правдив рассказ о том, что вы не помните, как записывали *Station To Station*?

— Чистая правда. Я бы сказал, что мне трудно вспомнить немалую часть того времени, которое я провел в Америке в 70-е (*вздыхает*) — я не видел, чтобы такое случалось со многими другими музыкантами. Я был где-то в космосе — в плохом смысле этих слов. Поэтому я слушаю *Station To Station* как работу совершенно отдельного от меня человека. Взять хотя бы содержание песен, которое для всех осталось загадкой. Сама песня «Station To Station» в большой степени посвящена стояниям крестного пути[100]. В ней много отсылок к каббале (*набору мистических предписаний, которые, как считается, были вручены Моисею на горе Синай и которые часто связывают с эзотерической магией*). Этот альбом ближе всех моих альбомов подходит к

магическому трактату. Мне не попадались такие рецензии, где бы автор это просек. Это очень темный альбом. Должен сказать, я тогда переживал отвратительное время.

Что было бы, если бы один из ваших провалившихся синглов середины 60-х, например, «Rubber Band» или «You've Got A Habit Of Leaving», стал хитом?

— Ха! Наверное, я бы сейчас играл в «Отверженных». Занялся бы мюзиклами. Я почти не сомневаюсь в этом. Ах, я уверен, что стал бы настоящим ветераном театров Уэст-Энда. (*Смеется.*) Я бы написал десять «Смеющихся гномов» вместо одного.

Он прерывается, чтобы умять сэндвич. На задней общей площадке автобуса сидит компания: Шваб, Дорси, Элфорд и Гарсон. Гарсон — феноменальный клавишник, который очень внушительно выглядит на сцене. Они с Боуи не встречались восемнадцать лет, пока тот не позвал его сыграть на своих альбомах 1993 года, *Black Tie White Noise* и *The Buddha Of Suburbia*.

— В Spiders мы называли его, беднягу, Гарсон Парсон[101], — ухмыляется Боуи. — Это когда он увлекался сайентологией. Но это увлечение доставило нам пару неприятностей. Я думал снова позвать его в группу, и когда услышал, что он больше не сайентолог, дело было решенное.

Родная стихия для Гарсона — классика и джаз (*он сделал десять сольных альбомов*), и на новых песнях Боуи он старается держаться подальше от джангла. Во время саундчеков он, не глядя на клавиатуру, выдает впечатляющие образчики сольного фортепианного исполнительства. Он рад снова работать со своим старым боссом.

— Мне показалось, что в духовном отношении он продвинулся далеко вперед, — рассказывает он о своей первой за много лет встрече с Боуи. — Он стал гораздо спокойнее и стабильнее в плане ежедневного сотрудничества. Он вел себя гораздо разумнее и рациональнее. Но его сущность как художника осталась неизменной.

Требует ли новая музыка Боуи чего-то совершенно другого от вас как от пианиста, чем его вещи 1974 года?

— Музыка Дэвида в своей сущности остается рок-н-роллом, но вообще она гораздо сложнее. И на *1. Outside*, и на новом альбоме много слоев, много сложности. Ривз вообще играет на гитаре так, словно заново изобретает этот инструмент.

Ривз Габрелс — гитарист, чей пронзительный, зубодробительный звук отталкивает не меньше слушателей, чем привлекает — вероятно, оказывает наибольшее музыкальное влияние на Боуи в течение последних десяти лет. Возможно

также, что из всех музыкантов, когда-либо работавших с Боуи, он сыграл самую неоднозначную роль в его карьере. Именно Габрелс в 1987 году уговорил его кардинально сменить курс.

— Он знал, что после *Let's Dance* все пошло не так, — утверждает Габрелс, который познакомился с Боуи через свою жену Сару, работавшую пресс-агентом в туре *The Glass Spider*. Габрелс был гитаристом-виртуозом из Бостона, который любил музыку Боуи, но, как и многие другие, был неприятно удивлен низким качеством альбомов *Tonight* и *Never Let Me Down*. На самого Боуи эти альбомы тоже наводили смертельную скуку.

— Я стал чем-то, чем никогда не хотел быть, — признается Боуи. — Я стал общепризнанным артистом. Я начал нравиться людям, которые покупали альбомы Фила Коллинза. Поверьте, по-человечески Фил Коллинз мне очень симпатичен, но я не слушаю его пластинки двадцать четыре часа в сутки. Я вдруг перестал узнавать свою аудиторию и, что хуже, стал к ней равнодушен.

Терзаемый сомнениями и полный отвращения к своей все более пресной музыке, Боуи почти не давал себе труда приходить в студию на сессии для *Never Let Me Down*.

— Я позволял музыкантам делать все аранжировки, а потом просто приходил и записывал вокал, — вспоминает он, — после чего сваливал и находил себе какую-нибудь девицу.

В глубине души он видел для себя только один выход: уйти на пенсию. Именно это он и намеревался сделать.

— Самым правильным мне казалось заработать как можно больше денег и уйти со сцены, — признается он. — Я не думал, что есть какой-то другой путь. Я решил, что я просто опустевший сосуд и гожусь теперь только на то, чтобы, как все остальные, до скончания веков играть эти идиотские концерты и петь «Rebel, Rebel» до посинения.

Неудивительно, что Боуи так благодарен Габрелсу — этому ироничному человеку тридцати девяти лет. Он сказал Боуи, что ответ заключается в изобретении себя заново. Боуи, который в одни только 70-е изобретал себя заново то ли пять, то ли семь раз, назначил Габрелса своим новым главным гитаристом, и их первый совместный концерт состоялся в апреле 1988 года на благотворительном концерте в Институте современного искусства в Лондоне. В течение года они организовали Tin Machine — рок-группу, которая вызвала много убийственных критических отзывов и просуществовала недолго, но зато расчистила много пыльных углов и доставила Боуи немало удовольствия.

И сейчас, девять лет спустя, именно гитара Габрелса позволяет определить, кто в аудитории Боуи мальчик, а кто мужчина. Часть его партий звучит просто жутко. Или гениально?

Или и то и другое сразу? И не мог бы он иногда просто заткнуться? Габрелс одинаково хорошо знает и любит техно и Aerosmith, он наполовину интеллектуал и наполовину безумец. Пару недель назад он зашел за Боуи в его отель. В этом не было бы ничего необычного, вот только он пришел в костюме Тигры (из Винни-Пуха). Боуи вышел навстречу ему из лифта и так хохотал, что вошел в стену. Он очарован Габрелсом.

— Мне нравятся музыканты, которые не пытаются доказать, что они прекрасные гитаристы, а пытаются показать тебе свою личность, — восторженно рассказывает Боуи. — Может быть, дают тебе ключ к уязвимым местам своей психики. А Ривз хороший человек, это правда так. С ним мне просто очень хорошо.

— Нужно сделать выбор, — заявляет Габрелс. — Коммерческое выживание — это Род Стюарт. Выживание художника — это обновление. Ты играешь в Лас-Вегасе или хочешь делать что-то живое и важное? Вот мое мнение. С другой стороны, я плохо влияю на людей.

— Вы знакомы с Лулу? — спрашивает Гарсон, который гастролировал с ней после того, как она в 1974 году записала успешный кавер на «The Man Who Sold The World». — Она прелесть.

Мы едем в автобусе, до Нью-Йорка осталось два часа. Гарсон скоро засыпает, а все остальные, включая Боуи, смотрят на видео документальный телефильм *All You Need Is Cash* («Все, что тебе нужно, это деньги»), посвященный финансовым делам The Beatles[102]. Авторы фильма весьма критически отзываются о Джоне Ленноне — о старом друге Боуи Джоне Ленноне, — и Боуи это не нравится. Он издает неодобрительные восклицания и качает головой. А когда биограф Филип Норман отпускает бойкий комментарий про отношения Леннона с Йоко Оно, Боуи сердится:

— Заааааткнись! Кто ты на хер такой?

Но Боуи — счастливый человек. Он сидит в окружении собственной группы, они едут в одном автобусе, сидят в одной комнате, и он их всех любит. В целом мире нет ни одной группы, перед которой он бы стушевался. Он может — и любит — поговорить о своих классических ритм-секциях 70-х, или о прекрасной игре басиста Херби Флауэрса, или о смешных приключениях Рика Уэйкмана (который, как слышал Боуи, теперь закадычный приятель актера Нормана Уиздома), но сразу видно, что он нечасто вспоминает этих людей. Он слишком сильно любит свою новую группу.

— Теперь я интересуюсь людьми, — говорит он на прощание. — Раньше мне было на них наплевать — возможно, из-за того, что мне было наплевать на самого себя. Но сейчас, мне кажется, я правда беспокоюсь о людях: мне важно знать, что им сейчас плохо или, наоборот, что у них все в порядке.

Наконец автобус останавливается перед отелем «Эссекс-хаус» в Нью-Йорке, где живет Боуи со своими музыкантами.

Кто-то выходит на улицу, но Дэвид Боуи и Ривз Габрелс остаются в автобусе. Все еще отсвечивая бледным оранжевым цветом сценического грима после бостонского концерта, они вставляют в магнитофон кассету The Prodigy. И среди ночного движения по 59-й улице у Центрального парка, пока машины проезжают мимо их задернутых шторок, они начинают свой ночной рейв.

Боуи: ретроспектива

Линда Лабэн. Март 1997, «Mr. Showbiz» (США)

В 1997 году интернет еще обладал прелестью новизны. Боуи всегда интересовался новыми формами медиа. В этом интервью для недолго просуществовавшего, но бойкого сайта *Mr. Showbiz* он с большим азартом обсуждает всемирную сеть.

Еще он всегда любил интересную новую музыку. Постоянная шутка в колонке «T-Zers» журнала *New Musical Express* в 80-е — Боуи расхваливает выстрелившие новые группы примерно следующим образом: «Это прекрасно. Обожаю этих ребят. У меня есть все их пластинки. А о ком, напомните, мы сейчас говорим?» В *NME* были немного несправедливы к человеку, которого они к тому же дразнили прозвищем «дама Дэвид». Боуи не был старцем, который отчаянно порывается тусоваться с молодняком. Да, считалось — и он сам это признавал, — что он использует поп-музыку как своего рода «удобный» флаг, но парадоксальным образом он всегда любил эту музыку. «Продвинутость» Боуи подтверждает и то, что он с энтузиазмом использовал драм-н-бейс на *Earthling* — альбоме, который он в то время рекламировал, — и его откровенные суждения о новых музыкальных сенсациях, которыми пересыпана эта беседа.

О самой этой беседе Лабэн вспоминает так: «Я говорила с Боуи намного дольше, чем мне изначально разрешили, и задала ему все вопросы, какие только смогла придумать. Я была наслышана о том, какой Боуи очаровательный человек, но все равно он совершенно меня околдовал. Он слушал меня и выказывал неподдельный, по-видимому, интерес к моим вопросам. Меня очень тронуло, с какой нежностью он говорил о Уорхоле».

Под именем Дэвид Джонс он родился в разрухе послевоенной Британии и вырос в безотрадном районе на юге Лондона. Под именем Дэвид Боуи он в начале 70-х хорошенько встряхнул хипповскую музыкальную сцену своими ошеломительными, постапокалиптическими идеями, которые до сих пор влияют на

такие группы, как The Cure или Nine Inch Nails. Боуи никогда не желал стоять на месте, и он неизменно шел по пути художественного — если не личного — обновления, которое можно назвать либо хорошо просчитанной трансформацией, либо честолюбивым переосмыслением своего искусства и своей жизни.

Независимо от того, как мы это назовем — музыкальной эволюцией или цепким деловым чутьем, Боуи остается в числе самых успешных, изощренных и загадочных личностей рока. 8 января 1997 года ему исполнилось пятьдесят, и на следующий день он отпраздновал это событие концертом в нью-йоркском концертном зале Мэдисон-сквер-гарден. Выручка с этого концерта была передана фонду «Save the Children» («Спасем детей»), а на сцене к Боуи присоединились Лу Рид, Билли Корган из The Smashing Pumpkins, Роберт Смит из The Cure и многие другие. Весь мир был приглашен на этот концерт посредством прямой трансляции в интернете, а лучшие номера в начале следующего месяца станут доступны зрителям в виде специальной программы по принципу *pay-per-view* («плата за просмотр»). Неделю спустя после этой вечеринки *Mr. Showbiz* поговорил с Боуи по телефону из Нью-Йорка. День рождения остался позади, и теперь он с энтузиазмом обращается к своему новому альбому *Earthling* — проекту, в котором британское движение, известное как драм-н-бейс, скрещивается с роком, полным белого шума.

— Привет, — начинает разговор Боуи; его голос — густое, обезоруживающе игривое мурлыкание. Человек, который давно является воплощением притворства и инопланетной таинственности в роке, производит впечатление совершенно нормального, ясно выражающего свои мысли землянина. Исследователь до мозга костей, Боуи подробно рассказал о своих любимых новых артистах, об испытанных в последнее время музыкальных влияниях, о компьютерных программах, о том, как он сыграл в кино Энди Уорхола, и о том, как он мечтает сплавить все интересующие его области в новую гибридную форму исполнительского искусства.

Давайте начнем с нового альбома. Кто продюсировал Earthling?

Дэвид Боуи: Я. Вместе с Марком Плати, который делал запись и сведение. Материал я сочинил вместе с Ривзом Габрелсом — моим гитаристом, который вообще-то работает со мной уже лет десять. Но мы как будто только вчера познакомились!

Вы не продюсировали чужие альбомы после 70-х годов.

ДБ: Нет, не продюсировал, и поэтому особенно живо интересуюсь перспективой снова, может быть, заняться этим. Есть одна девушка, Гейл Энн Дорси — она наша басистка, а кроме того она чудесная певица, и еще она пишет песни. Может быть, я в этом году стану продюсером и на ее альбоме.

Вы продюсировали Transformer *Лу Рида и многие из альбомов Игги Попа конца 70-х. Эти альбомы восстановили карьеру им обоим.*

ДБ: Я сделал это, потому что уважаю их и восхищаюсь ими как художниками. Каждый из них по-своему оказал влияние на мою работу, и я хотел сделать что-нибудь для них.

Наверное, нам стоит вернуться к настоящему, а не пересказывать 70-е.

ДБ: Ну, Лу Рид тоже является частью настоящего: он недавно работал со мной на концерте в Мэдисон-сквер-гарден. Получилось чудесно, мы повеселились от души.

Вернемся к Earthling*: как обычно, вы играете на многих инструментах — гитара, саксофон, клавишные…*

ДБ: Да, я дурачусь со всем понемногу.

Все-таки вы не просто «дурачитесь».

ДБ: Вы просто меня не видели!

Это дуракаваляние очень хорошо звучит.

ДБ: Это очень креативное дуракаваляние. Я любого одурачу!

Ваша новая публика, возможно, не знает вас как музыканта. Они знают вас только как вокалиста.

ДБ: Когда мне хватает смелости, я не упускаю случая сыграть что-нибудь на своих альбомах. Кое-какие вещи я делаю весьма неплохо — может быть, дело в недостатке профессионализма, но в них есть какая-то грубая невинность, которая, случалось, срабатывала. Определенные аккорды и так далее, гитарные пассажи и саксофонные заикания. Я знаю, что никто другой не смог бы сыграть это так же, как я.

На Earthling *есть моменты, которые напоминают о более ранних альбомах, скажем, какая-нибудь фортепианная партия, которая похожа на что-то времен* Ziggy Stardust.

ДБ: Фортепиано это Майк Гарсон. Он работал со мной до 75-го года, начиная с конца 73-го, еще со Spiders, и он играл на

альбоме *Aladdin Sane*. Мы с ним давно работаем вместе, хотя долгое время он занимался своими делами. Но теперь мы снова вместе, и это, кажется, уже четвертый альбом, который мы с ним записали в 90-е.

Кто еще играет на альбоме?

ДБ: Ривз, конечно, играет практически на всех моих записях с 88-го года. Гейл Энн Дорси и Зак Элфорд — сравнительно новые для меня люди. Они работают со мной где-то четырнадцать месяцев, а в этом составе — впятером — мы существуем с января 96-го.

Они были вашим гастрольным составом? Вы их так нашли?

ДБ: Да, они пришли в мой концертный состав в 95-м, в туре Nine Inch Nails. После этого я уменьшил состав, потому что решил, что он слишком большой и громоздкий. Было девять музыкантов, я оставил четыре. И они продолжали играть со мной весь прошлый год. Мы теперь вполне сыгранная группа, и они будут играть со мной в этом году, когда я поеду в тур.

Вы назвали тур Outside *туром Nine Inch Nails.*

ДБ: Да.

Разве это не был тур Дэвида Боуи?

ДБ: Я подумал, вы и так знаете, что я в этом тоже участвовал! Я имел в виду тур Nine Inch Nails в отличие от тура Пэта Буна.

Не хочу, чтобы вы здесь преувеличивали заслуги NIN.

ДБ: Но это очень хорошая группа.

У вас с Трентом Резнором получился потрясающий дуэт.

ДБ: Единственная песня, которую я спел с ним — ну же, боже мой, как же она называется… «Hurt», точно, «Hurt» — прекрасная баллада, одна из лучших его песен. В этом туре получилась необычная комбинация стилей. Нам обоим казалось, что это, возможно, самый смелый по концепции тур за много лет. Не думаю, что многие додумались до такого сочетания. И потом я не видел, чтобы люди часто делали что-то похожее. А вообще мы снимали этот тур, и однажды мы сделаем что-нибудь с этой съемкой.

Итак, у вас был гастрольный состав, с которым вы почувствовали себя очень комфортно, и, само собой, с Ривзом вы работаете уже давно. Как вы с ним собрались, чтобы сочинить

песни для Earthling?

ДБ: Прошлый год получился ужасно трудным. Мы объездили Россию, Японию, Скандинавию и добрались до Европы. Под конец мы сыграли на европейских фестивалях, а это значит, что мы работали с другими группами, иногда их было целых четырнадцать. И мы просто стали очень хорошей группой. К концу тура мы были уже, как говорят в Англии, как собачьи яйца. И я решил, что было бы классно сделать что-то вроде моментального звукового снимка — какими мы были в тот момент. Поэтому мы с Ривзом начали сочинять песни сразу же после тура. После заключительного концерта прошло дней пять, и мы засели в студии и две с половиной недели сочиняли и записывали песни; честно говоря, мы все очень быстро записали.

Так что эта музыка была кульминацией совместной игры вас четверых?

ДБ: Аранжировки и структуры песен я в основном сделал вдвоем с Ривзом. Но индивидуальный отклик каждого музыканта был интересен. Например, Зак, барабанщик — в отличие от большинства драм-н-бейсовых записей мы не стали вырезать партии с чужих пластинок и делать из них сэмплы. То, что делает малый барабан, все эти очень быстрые, бешеные штуки — Зак занялся этим и сделал собственные лупы, придумал всякие странные ритмы. Потом мы их ускорили до обычных 160 ударов в минуту.

(Драм-н-бейс) теперь ускорили до 185. Можете себе представить? Под него теперь практически невозможно танцевать!

А вы пытаетесь?

ДБ: Я щелкаю пальцами, и уже это достаточно трудно. Это очень быстрая музыка, кто-то сказал, что в следующие полгода темп дойдет до 200. Двести ударов в минуту — это почти невозможно себе представить. А когда-то, несколько месяцев назад, темп все еще был 160. В общем, Зак сделал свои собственные сэмплы. И так мы подошли ко всему альбому: все сэмплы у нас собственного производства. Мы, можно сказать, создали собственный звуковой ландшафт.

Как получилось, что вы решили сделать альбом под влиянием драм-н-бейса?

ДБ: Кто же мог не поддаться его влиянию? Сейчас это самый интересный ритм.

А как же хип-хоп и джангл?

ДБ: Да, я до сих пор люблю хип-хоп. Наверное, я всегда слушал новые музыки — во множественном числе. Этим я питаюсь. А больше всего в музыках мне нравится то, что происходит на краю. Не могу вспомнить, чтобы мне когда-либо был интересен мейнстрим — может быть, только когда я был совсем маленький. Когда мне было под двадцать, мне стали нравиться маргинальные вещи или так называемый авангард. Я всегда в это врубался. По-своему эта ситуация повторилась в конце 70-х, когда мы с Ино слушали много немецкой музыки из Дюссельдорфа, а все остальные, наверное, слушали панк. Мы не хотели участвовать в этой мейнстримной движухе, потому что все это уже было нам хорошо знакомо. По-моему, это было просто развитием того, что Игги и The Stooges делали в конце 60-х. А меня всегда стимулировали вещи, которые я не очень понимаю: например, тот новый, технологический стиль таких непохожих друг на друга групп, как Can, Kraftwerk, Harmonia и Kluster[103], и всех этих групп из Дюссельдорфа, которые меня интриговали гораздо больше, потому что я не вполне понимал, как эта музыка работает. Наверное, по этой же причине мы с Брайаном так увлеклись тем, что сейчас называют деконструированным или даже «ржавым» индустриальным звуком — потому что он показался нам информацией из завтрашнего дня.

Чем-то, с чем вы бы точно смогли работать. Новые идеи.

ДБ: Работа в этих рамках очень стимулировала меня. И потом я сделал с этим то, что всегда делаю: скрещиваю это новое с тем, чем уже занимаюсь сам. И это становится похоже на французское жаркое, которое ты ставишь на огонь, и потом каждый день, проходя мимо, ты бросаешь в него еще какой-нибудь овощ, и к концу недели у тебя получается невообразимая мешанина, с очень сочным вкусом, но ты не очень твердо знаешь, из чего она сделана. Примерно так я выстраиваю свою музыку.

Сейчас делают очень классный рок под влиянием хип-хопа.

ДБ: И этот диалог происходит в Европе; в Америке этого совсем нет. Самое большее, что происходит в Северной Америке — я не знаю насчет Канады, — но в основном это что-нибудь вроде Моби. Что совсем не плохо, я ничего не имею против Моби, по-моему, он очень хорош, но это не развивается во что-то интересное. Получается довольно стандартно, почти что диско.

А что насчет таких музыкантов, как Бек?

ДБ: Это симпатичная музыка, странноватая, но за ним стоит

традиция таких людей, как «Wild Man» Фишер и the Legendary Stardust Cowboy. Он настоящий американский фолк-пионер, почти что за пределами фолка, поэт. Это необычная музыка, но она не устанавливает правила нового языка.

Попали ли на Earthling *какие-нибудь песни, не вошедшие в* Outside?

ДБ: Я начал сочинять «Telling Lies» прямо перед туром, потому что хотел поработать над ней более тщательно в этом формате. Мы все время изменяли ее аранжировку и опробовали на ней новые идеи. К моменту, когда мы ее доделали, стало ясно, что наш подход к такой музыке хорошо работает, и мы интегрировали этот подход в нашу работу — то есть мы, в сущности, скрестили очень агрессивный рок-звук с драм-н-бейсом.

Прежде мы поверхностно познакомились с этим звучанием вместе с Брайаном на *Outside*. Там есть несколько треков — «I'm Deranged» и «We Prick You», — которые в большой степени можно описать как джангл: так это тогда называлось. Но в том альбоме важную роль играл нарратив, история, и мы не хотели, чтобы музыка привлекала так много внимания. А сейчас я был свободен сделать что-то, что можно делать без оглядки на нарратив.

Именно «Telling Lies» первой появилась в интернете в сентябре?

ДБ: Верно — в трех версиях, которые мы сделали в процессе. На альбоме вышла та, которую я в конце концов счел самой удачной. Конечно, это была последняя версия.

По-видимому, вы ведете активную жизнь в интернете — например, на прошлой неделе транслировался ваш праздничный концерт, и именно в интернете вы впервые обнародовали «Telling Lies».

ДБ: Ну, я заглядываю туда-сюда! Я настоящий серфер!

Серьезно, вас интересует такое использование интернета?

ДБ: Это неплохой способ провести время. Делая это, я могу с легкостью забыться на пару часов. Вот в чем проблема: эта штука вызывает привыкание. Я развлекаюсь, но из-за этого стараюсь соблюдать осторожность. Еще мне кажется, что когда бродишь в интернете, то приходится продраться сквозь кучу дерьма, прежде чем найдется что-нибудь по-настоящему интересное. Половину времени попадаешь на разные страницы и перебираешь этот мусор.

Это свойство интернета мне не очень нравится. Должен

признать, что мне легче погружаться в это занятие в туре. Когда попадаешь в Кливленд, Акрон или другое похожее место, и уже сходил в местный музей, и тебе больше нечего делать, кроме как смотреть, кто входит и выходит из Макдональдса.

В такой ситуации интернет — настоящее спасение.

ДБ: Да. Это приятное занятие. Еще я беру с собой пару художественных программ, которые вставляю в компьютер. Балуюсь с графикой. (*голосом актера в рекламном ролике*) Вот когда мне нравится сидеть за компьютером! Иногда я даже вношу свою лепту, анонимно — вбрасываю ложные слухи и привлекаю к ним внимание. Почему бы и нет? Мне в любом случае нравится сама идея дезинформации.

Как вы заинтересовались интернетом?

ДБ: Мой интерес начался не с интернета, а с компьютера. Мой сын всю жизнь любит компьютеры. Мы с ним развлекались с программами, в которых он работал, и он сказал: «Папа, ты же любишь искусство и все такое. Может быть, тебе стоит завести вот эти две вещи? Тебе может понравиться». Одна программа называлась Kidpix — художественный редактор для шестилеток. По-моему, она замечательная, и я ей до сих пор пользуюсь. Есть две другие, более сложные — Painter и Photoshop.

Это было году в 93-м, и я стал возиться с этими программами и сделал целую серию литографий, основанных на том, что я сделал на компьютере. Было неизбежно, что кто-то открыл для меня модем, и я начал. (*Говорит трагическим голосом наркомана-кокни.*) Я пришел домой и обнаружил, что выхожу в интернет каждую ночь. Это продолжалось долгое время, а потом я нашел группу «Анонимные интернетчики» и присоединился к ней. Мы делились друг с другом своими проблемами, и, кажется, теперь я чист.

Как вам кажется, куда это все идет — с точки зрения влияния на музыку?

ДБ: В Кройдон!

Все так плохо?

ДБ: В КройдонЪ! Куда это все идет? Для нового артиста, у которого много материала, но нет аудитории и концертов, и которым не интересуются серьезные рекорд-лейблы, это возможность по крайней мере найти новую аудиторию и заинтересовать кого-нибудь своей музыкой. Возможность выложить свои вещи в интернет, чтобы люди скачивали их

бесплатно, по меньшей мере дает ему какое-то пространство для действия. Еще это, по-моему, отличный инструмент для таких людей, как я: особенно для тех, кто, как и я, сочиняет слишком много. Моя проблема в том, что я пишу слишком много материала — слишком много для моего лейбла! Лейбл хочет выпускать только один альбом в год — и это считается часто — или в полтора года, а когда у тебя скапливается неиспользованный материал, это удручает. Пару недель назад я прочитал то же самое в интервью Принса. У него такая же проблема, он пишет слишком много. Музыку, которую корпоративные лейблы не захотят издавать — потому что она не для всех, слишком заумная, черт знает что такое, или что там говорят в таких случаях, — можно выложить в интернет и таким образом найти для нее слушателей. Так она становится доступной людям, и ты не чувствуешь, что твоя музыка просто лежит в шкафу, где ее никто никогда не услышит.

Но если какая-то часть твоей музыки слишком необычна для твоего лейбла, разве нельзя обратиться к независимому лейблу и сделать маленький релиз на стороне?

ДБ: Да, но даже если ты работаешь с независимым лейблом, все равно потребуется несколько месяцев на то, чтобы подготовить альбом к изданию, сделать оформление и так далее. А в интернет можно выкладывать свои работы буквально сразу же.

Быстро и без посредников.

ДБ: Именно этим интернет и привлекает — скоростью и непосредственностью. В туре было очень здорово иметь возможность сыграть на концерте что-нибудь вроде «Telling Lies», а спустя час, после концерта, ты заходишь в сеть и тебе рассказывают, хорошо получилось или нет. Это классно. Ты получаешь очень хорошую обратную связь — очень быстро.

Как вам кажется, американская публика увлечется новой волной британских электронщиков?

ДБ: Хороший вопрос, да? Хотел бы я знать. По опыту мне не кажется, что на это стоит надеяться. Взять хоть реггей — как мало им заинтересовались в Америке. По-моему, канадцы заинтересовались им больше. А в остальном в Северной Америке нельзя сказать, что реггей стало частью общей музыкальной ткани. Там не очень любят так называемые «внешние» музыкальные стили, музыку, которая происходит из других мест. Это, возможно, серьезная проблема. Не знаю, поживем — увидим.

Есть несколько хороших признаков: в Нью-Йорке есть два клуба, где играют джангл, и парочка таких клубов есть в Лос-Анджелесе, но это на побережьях. Это не внутренние штаты, и я не знаю, встретим ли мы любителей джангла в Акроне. У индастриала в Америке рынок больше, это всегда было так. Но техно и драм-н-бейс — я не уверен, что они здесь когда-нибудь достигнут того же статуса, что хард-рок, гранж или что там еще. Но у них всегда будет какая-то аудитория, и это уже неплохо.

Некоторые британские группы пытаются пробиться в Америке, у The Prodigy это неплохо получилось.

ДБ: Да, получилось, они точно не остались незамеченными. Есть одна интересная новая мультикультурная группа, Pigeonhed, но это не джангл. Мне кажется, в Америке есть проблема с восприятием мультикультурной музыки, у которой больше одного источника влияния, культурного влияния. Они всегда с трудом воспринимали такое, сама идея гибрида или смеси не привлекает среднего американца. В Европе с этим легче. Хотя у нас в Европе тоже есть проблемы, в целом у нас картина более сбалансированная, чем в Штатах, где между расами пролегает настоящая пропасть.

Но есть и хорошее: на прошлой неделе в Нью-Йорке играл Трики, и я впервые за очень долгое время увидел смешанную публику в Америке. Это очень хорошо. Если драм-н-бейс станет популярным в Америке, может быть, появится какая-то надежда, что он что-то изменит в социальном плане. Было бы интересно увидеть, что музыка снова влияет на общество, как это было в 60-е.

Или хотя бы попытается.

ДБ: Или хотя бы попытается, и попытка это хорошо — хорошо по крайней мере попробовать.

На Earthling *есть песня под названием «I'm Afraid of Americans» («Я боюсь американцев»).*

ДБ: Да, в песне я не говорю о том, что именно меня пугает, но я хочу сказать…

Вы имеете в виду не столько отдельных людей, сколько американскую культуру в целом?

ДБ: Именно. Это песня об американской культуре, это песня о стереотипном среднем американце, «Джонни». Бедный недалекий Джонни, он всегда где-то рядом. Это такой традиционный объект для критики. Он хочет только причесаться и автомобиль.

Кажется, вы скорее говорите об усреднении культур, о том, как все становится безликим и одинаковым.

ДБ: Да, я всегда до смерти этого боюсь. Мы живем в век хаоса и фрагментированности, и нужно позитивно принимать это, не бояться этого и видеть в этом не разрушение общества, а материал, из которого мы строим общество заново. И когда видишь людей, которые копаются в обломках и пытаются снова вытащить наружу абсолюты, это производит тревожное впечатление. Довольно пугающее впечатление. Это ведет к нетолерантности, а это совсем не то, чего мы хотим. Это не то, чего мы хотим, так?

Окей, скажите пару слов о том, как вы ощущаете свои пятьдесят лет? Дэвиду Боуи пятьдесят лет.

ДБ: Прекрасно. Но знаете, я не чувствую, что мне пятьдесят. Я чувствую, что мне максимум сорок девять. Это потрясающе здорово. Я полон жизни, я чувствую себя полным жизни.

Вы так же, как всегда, продуктивны и довольны своими музыкальными занятиями?

ДБ: Да, мне кажется, я мало что в своей жизни хотел бы поменять. Вообще ничего не хотел бы менять. За последние лет десять я пришел к тому, что могу честно сказать: сейчас я, наверное, получаю больше удовольствия от жизни, чем двадцать пять лет назад. Я могу это определенно утверждать.

Вы продолжаете актерскую деятельность.

ДБ: Да, но я не отношусь к ней слишком серьезно. Мне нравится этим заниматься, когда я получаю все эти маленькие роли — их приятно играть, потому что от меня не требуется проводить много времени на съемочной площадке. Тебе не кажется, что ты впустую тратишь восемь недель, сидя в трейлере неизвестно где. У меня нет амбиций актера.

Что скажете о роли Уорхола в «Баския»?

ДБ: Это было замечательно. Снимали всего десять дней и в Нью-Йорке, так что когда я не был им нужен, я мог сбежать и играть музыку. Это было легко, и над фильмом работали хорошие люди. Криса Уокена я знаю много лет. Фильм шел в кинотеатрах меньше недели — мы все этого и ожидали, но одновременно мы чувствуем, что это на самом деле очень, очень хороший фильм.

От Уорхола в фильме я хохотала до упаду, он очень смешной.

ДБ: О, это хорошо, я рад. Уже сил нет смотреть, как его изображают холодным и расчетливым. Потому что он был не такой. Мне кажется, он был неуверенным в себе геем, который не очень верил в то, что ужасно знаменит, и не очень понимал почему. Мне это показалось смешным, он был очень смешным. Причем в половине случаев — не нарочно. Он был человеком; он совсем не был роботом. Из него все время делают какую-то зловещую фигуру, а он не был зловещим. Он был человеком, который, как и все, просто жил своей жизнью, и большую часть времени ему это давалось не так уж легко.

По-моему, это очень ясно показано в сцене, где он умер. Вы это прочувствовали.

ДБ: Люди, которые знали его, очень горевали, когда он умер. Это произошло так неожиданно, так не должно было быть.

Какие у вас планы насчет Earthling *в смысле тура?*

ДБ: Мы начинаем репетировать в апреле, и тур продлится с мая до Рождества. Будет очень продолжительный, долгий, долгий тур. Кстати, у меня осталось буквально несколько минут — а потом пора ставить капельницу!

Оглядываясь на туры The Glass Spider *и* Outside*, вы считаете, что можете передать на сцене повествование, сюжет?*

ДБ: Если у меня когда-либо была серьезная амбиция, думаю, кульминацией всего, что я делаю, было бы создать, скажем так, театральное музыкальное представление. Я не решаюсь сказать «мюзикл», потому что я представляю себе нечто другое. Но это каким-то образом должно попасть на стадионы. Единственное, что по-настоящему теряется, это диалог. Я уверен, что есть способ работать с идеей прямого повествовательного сюжета для рок-театра, с чем можно поехать в тур по стадионам. Я знаю, что однажды сделаю это. Я сделаю это. Я подбираюсь к способу сделать это. Я начинаю понимать, как это можно сделать.

Как я понимаю, в этом году вы много времени проведете на стадионах. Это подскажет вам еще несколько идей.

ДБ: Да, я смогу еще кое-что прояснить для себя.

Какой вы видите свою жизнь после этого тура? Будет еще один альбом?

ДБ: Думаю, я сейчас не могу сказать, что будут какие-то конкретные вещи. Единственное, что я знаю, это что я не представляю себе времени, когда не буду делать музыку. Или не

так постоянно, как сейчас. Я сейчас получаю такое удовольствие от этого процесса, какое не получал никогда в жизни. Я даже не могу объяснить, какое удовлетворение это приносит мне сейчас. С другой стороны, за последние пять лет визуальные искусства стали гораздо более важной частью моей жизни, и я до сих пор много работаю в этой области. Играть много концертов, делать коллаборации — думаю, эти две вещи и дальше будут идти рука об руку.

«Куда же я подевал мелодии?»

Дэвид Куонтик. Октябрь 1999, «Q» (Великобритания)

Формально целью этого интервью, данного журналу *Q* практически накануне нового тысячелетия, была реклама нового альбома Боуи *'hours…'*. Однако широко известная манера Дэвида Куонтика вести беседу в легкомысленном тоне заставляет и самого Боуи от души валять дурака — хотя это в результате не помешало ему открыть некоторые интересные подробности своей биографии. Помимо мерзости лондонского пригорода Кройдона здесь обсуждается важный вопрос: как так вышло, что в 1977 году Боуи спел дуэтом с Бингом Кросби в его специальной рождественской программе?

Куонтик вспоминает: «Я был просто в восторге от того, что интервьюирую Боуи, ведь он мой главный музыкальный герой — что тут сказать. Интервью прошло так приятно и весело, что потом у меня болела челюсть: я буквально целый час без перерыва широко улыбался».

Примечание редактора: правильное название песни «7» — «Seven».

«У Бликер[104] Боба» — магазин подержанных пластинок в нью-йоркском районе Гринвич-Виллидж. Дэвид Боуи часто туда ходит, хотя трудно понять почему.

— Если ты певец, то Боб, скорее всего, считает тебя козлом, — задумчиво говорит Боуи, — и он поставит такую пластинку, которая наверняка заставит тебя почувствовать себя неловко. Для меня он обычно включает «The Laughing Gnome» или «Uncle Arthur».

Когда Боуи не тычут в лицо его старой продукцией, он занят в Нью-Йорке продвижением своего нового альбома под наводящим скуку названием *'hours…'*; это его первый альбом на новом лейбле (Virgin). Его последние альбомы, *1. Outside* и *Earthling*, были сделаны в авангардном духе *Low* и *Heroes*. Если их музыку можно описать как, соответственно, безумный арт-рок и сделанный под влиянием драм-н-бейса поп, то *'hours…'* по сравнению с ними — нормальный, почти прямолинейный. Правда, на нем имеется настоящая рок-песня — «The Pretty Things

Are Going To Hell» (одно ее название напоминает одновременно о *Pin Ups, Hunky Dory* и *Raw Power* Игги Попа[105]), но преобладают акустические полубаллады, тексты непривычно эмоциональны, а для одной песни, «What's Really Happening», текст написал Алекс Грант — победитель сетевого конкурса на лучший текст для песни Боуи. Как это ни предсказуемо, Боуи очень интересуется интернетом — у него даже есть свой провайдер, Bowienet, и сайт. На www.davidbowie.com можно рассматривать фотографии из семейного архива, снимки Боуи в нижнем белье (с комментарием самого Боуи «где же мои штаны?»), сет-листы 60-х годов (в частности Боуи указывает, что его группа 66-го года, The Buzz, играла песню The Supremes «Come See About Me», и замечает в скобках: «У-у-у, это кэмп![106]»), а также читать его ответы на вопросы фанатов. Из последних можно выделить ответ на вопрос некой Адриенны Рене Тлапа из Иллинойса: «Дэвид, вы можете вспомнить, что было написано на вашем японском плаще?» Ответ Боуи: «Там вполне могло быть написано: „Картошку складывать сюда“».

Сейчас Боуи с удобством расположился в переговорке в нью-йоркском офисе своего лейбла, и у него прекрасное настроение. В свои пятьдесят два с половиной бывший Дэвид Роберт Джонс излучает здоровье. У него пепельные девчачьи волосы до плеч и дорогие с виду брюки и рубашка в стиле «смарт-кэжуал». Только подпорченный левый глаз намекает на его возможное марсианское происхождение. На самом деле он живет на Бермудах вместе со своей очаровательной женой Иман и находится в прекрасных отношениях со своим сыном, Данканом Хейвудом Зоуи Джонсом (который почему-то предпочитает называть себя Джо).

За следующий час Боуи успеет: изобразить Джона Пила, раскритиковать важный английский город, принять позу зародыша, положительно отозваться — с некоторым усилием — о Рики Мартине и сравнить Бинга Кросби с апельсином (и не в качестве комплимента). Боуи знаменит тем, что соглашается со всем, что говорят интервьюеры, и за шестьдесят минут он скажет «да» двенадцать раз, а «нет» — только один.

Разговор начался, разумеется, с Кройдона…

Почему вы разместили на своем сайте ссылку на кройдонского риэлтора?

У меня с Кройдоном своя история. Он был моим злейшим врагом, я ненавидел Кройдон со страстью. Он представлял для меня все, чего я не хотел в своей жизни, все, от чего я хотел сбежать. Кажется, это худшее, что я могу сказать о ком-то или о

чем-то: «Боже, это какой-то гребаный Кройдон!» У него было будущее большого, важного города прямо под Лондоном, но этого так и не случилось. Но они отчасти построили такой город — все эти безобразные офисные здания, настоящий бетонный ад. Сейчас это, наверное, выглядит красиво… Я не бывал там много лет, но, наверное, иногда на расстоянии вещи приобретают какую-то красоту…

Многие песни на новом альбоме, по-видимому, посвящены ошибкам и упущенным возможностям. Насколько личный этот альбом?

У меня была идея написать песни для людей моего поколения. И мне надо было психологически поместить себя в ситуацию, когда человек не очень доволен своей жизнью, что ко мне не относится. Мне пришлось самому придумывать такие ситуации. И во многих песнях речь идет о человеке, который в кого-то влюбился, кого-то разлюбил, в чем-то разочаровался, и так далее. На самом деле у меня все совершенно иначе, но это было хорошее упражнение — постараться написать о том, что я вижу вокруг, даже у друзей: наполовину прожитая жизнь, много печали, и с этим ничего нельзя поделать, и они чувствуют себя несчастными, разочарованными и так далее.

Это как-то связано с песней «7»?

Прожить семь дней, семь способов умереть… Вообще я еще сократил бы этот срок до 24 часов. Меня совершенно устраивает думать только о тех двадцати четырех часах, которые я проживаю сейчас. Я не склонен слишком много думать даже о конце этой недели или о той неделе, которую я только что прожил. Надо находиться в настоящем.

Поэтому вы все время изобретаете новые стили и движетесь вперед? Большинство музыкантов построили бы всю свою карьеру на любом одном из ваших альбомов.

И даже я сам! Ха-ха-ха! «И почему я только не ухватился за стиль *Young Americans*?!» Я мог бы до сих пор делать такую музыку. О, я совершенно не был бы несчастлив. Я был бы ужасно несчастлив, если бы попал в… тупик, как говорила моя мать. Моя дорогая мамочка. (*Громким голосом.*) «Ты, кажется, в тупике, дорогой?» Она говорила так про себя. «Я в тупике». Наверное, я тогда решил, что никогда не попаду в тупик, раз там такое.

В песне «7» также упоминаются ваши мать, отец и брат (*Терри Джонс, который большую часть своей жизни провел в*

***психиатрической лечебнице*) …**

Это необязательно мои мать, отец и брат; главное — сама идея нуклеарной семьи. Конечно, я прекрасно знаю, как люди вчитывают смыслы в такие слова. Не сомневаюсь, что какая-нибудь тупая корова скажет: (*голосом тупой коровы*) «Так это песня о Терри, его брате, он в 1969 году очень расстраивался из-за этой девушки, а потом однажды успокоился…» Это входит в правила игры; как автор я о многом не пишу прямо, и поэтому люди привыкли интерпретировать мои тексты по-своему, и правильно делают. Я являюсь только тем человеком, каким меня считает большинство людей. Ко мне самому это имеет так мало отношения, что мне остается просто извлекать самое лучшее из имеющегося — и сознавать, что когда мои песни уходят от меня, у них будет своя собственная жизнь.

С другой стороны, на альбоме есть «The Pretty Things Are Going To Hell». Это практически не песня, а краткая автобиография.

Ха-ха! Здесь я практически подразнил всех, да?! Такая классная песня. Хорошая песня. Она мне очень нравится. Мне не терпится сыграть ее на концертах.

Вы единственный человек в мире, который работал и с Лу Ридом, и с Лулу[107]. Что вы чувствуете по этому поводу?

Вообще я не уверен: это то ли позор, то ли мое высшее достижение. Мне нравится. Я думаю — я не уверен, но думаю, что мой дуэт с Бингом (*Кросби — противоестественное исполнение рождественской песни «The Little Drummer Boy»*) вдохновил Боно на дуэт с Фрэнком (*Синатрой*). Я создал прецедент… По-моему, та программа с Бингом ужасно смешная… ее очень весело смотреть. Мы с ним как в разных мирах.

Вы помните, о чем думали во время съемки?

Да. Мне было интересно, не умер ли он. Он был… где-то далеко. Очень далеко. Перед ним стоял текст. (*Густым голосом Бинга.*) «Привет, Дейв, рад видеть тебя здесь…» Он сидел на табуретке и был похож на маленький старый апельсин. Потому что его очень сильно загримировали, и у него была довольно пористая кожа, и совершенно пусто в голове, да? Это был очень странный опыт. Я ничего о нем не знал. Я знал только, что он нравится моей матери. Ну может быть, я знал (*поет*) «When the mooooon…» Нет… (*напевает под нос*) «Dada da, da dada, someone waits for me…»[108] Это, наверное, единственная его песня, которую я знал.

А как же «White Christmas»?

Ах да, конечно. Совсем забыл. (*Голосом Кеннета Уильямса*[109].) Его главный шлягер, не правда ли?

Помимо Бинга Кросби вы всегда активно продвигали свои увлечения. Что побуждает вас говорить: слушайте The Velvet Underground?

Это мой внутренний учитель. Я ужасно люблю знакомить людей с чем-то новым. Один из главных плюсов отцовства — это что рядом с тобой есть кто-то, кому можно (*смеется*) навязывать свои любимые вещи. Бедный ребенок. Начинаешь говорить: «А вот еще…» или «Тебе это понравится». Например, ребенок посмотрел «Стар Трек»: «Ага, тебе обязательно надо увидеть, как русские сделали „Солярис“ (*зубодробительно скучный научно-фантастический фильм режиссера Тарковского 1972 года*)». Так здорово, когда даешь людям новую информацию, а потом видишь, как они идут и что-то делают с ней. (*Низким голосом американца 50-х годов.*) «Моя миссия здесь выполнена!» Это такое родительское дело. Я совсем не плохой папа. Думаю, я классный папа. Но не как брат — знаете, как говорят: «Мы с сыном как братья». Мой сын такой замечательный.

Если верить фотографиям на вебсайте, он похож на вас.

Он гораздо крупнее. Он играет в регби и вообще спортивный парень, он качается и так далее.

Мы видели много образов Боуи, но еще никогда не бывало толстого Боуи.

Не знаю. Все эти мышцы — если бы он прекратил тренироваться… Мой дядя Джим так говорил. Он качался до самой смерти. Он говорил: (*Сжав зубы.*) «Останавливаться нельзя, если прекращу — все просто превратится в жир». Дядя Джим выучил каждое слово из Оксфордского словаря, это было дело его жизни. Совершенно потрясающий мужик. Он работал на сталелитейном заводе в Шеффилде. Он любил науку и ученых, у него была фантастическая библиотека, но у него не было возможности. Семья у моей матери была очень бедная. Ужасно жаль, что он не нашел применение своему уму. В нем чувствовался этот нереализованный потенциал. Я всегда думал, что ему надо было писать.

Как первый поп-певец, рожденный после войны, как вам кажется, вы соединяете эти две эпохи?

Я думал об этом. Мне кажется, я делаю что-то фундаментально очень английское, что делает меня совсем не таким уж уникальным. В каких-то ранних вещах я в каком-то смысле близок к Джарвису…[110] Я вполне сочувствую тому, что он делает, но мы с ним не одни. Сид Бэрретт тоже делал глубоко английские вещи. Сид Бэрретт никогда бы не появился в Америке. Там он был бы просто психом.

Разве английская психоделия не была сплошь Винни-Пух и чашечка чая?

Да. Если вспомнить Джона Пила и так далее, как читали Толкина… «И маленький гномик ушел прочь, топ-топ-топ». Это чертовы пластинки «для самых маленьких»! Где тут психоделия? «Ты устроился поудобнее?» Ха-ха! Все эти истории, которые Джон Пил читал на альбомах Марка Болана[111], — это полнейший детский сад, совершенно несерьезно. В этом не было ничего крутого и продвинутого, хотя нам в то время так почему-то казалось. Это было нелепо и страшно буржуазно.

Что скажете о другой разновидности рока? Школа Мика Джаггера — аутентичный дельта-блюз из субтропических болот Суррея?

Именно так. Эта школа — полная противоположность того, как я думаю о музыке. Меня восхищает эта способность овладеть мастерством, но это как гончар, который научился делать горшки в одном стиле, и он делает их и приближается к совершенству всю свою жизнь, и ему будет не стыдно свой горшок поставить рядом с этрусскими горшками, и так далее.

А у вас был бы какой горшок?

Что-нибудь, что продается в K-Mart! А-ха-ха-ха! Даже не знаю. В духе «платишь бабло — выбираешь, что хочешь». Я супермаркет, а не магазинчик при мастерской. О, я начал говорить смешные вещи! (*Голос Питера Кука*[112].) «Я не столько магазинчик на углу, сколько…»

Woolworths?

Woolworths. Смешно, мне в голову сразу приходит K-Mart. Но эти в Америке тоже есть. Когда я впервые сюда приехал, я не знал, что Woolworths — американский супермаркет. «О, гляди-ка, у них есть Woolies…» Ха-ха-ха!

На своем сайте вы — ведь вы Боуи — рекомендуете много книг, но, что удивительно — ведь вы Боуи, — книги, которые

вы рекомендуете, нельзя назвать малоизвестными.

Да. Опять же мой выбор книг очень эклектичен. Я читал все, что написал Стивен Кинг. Обожаю Стивена Кинга. Он очень страшный. Но одновременно мне очень нравится Джулиан Барнс, а это совсем другой мир.

Первым настоящим писателем для меня был Джек Керуак, «В дороге», он дает тебе хороший стимул сбежать из Бромли, Пенджа, Сидкапа. И из Кройдона… проехать через всю Америку, добраться до Калифорнии и Биг-Сура, спуститься к Сан-Франциско… и ты думаешь: боже, я хочу так жить, я не хочу больше ходить до станции Бромли-Саут, садиться на эту сраную электричку до вокзала Виктория и работать в рекламном агентстве.

Если бы вы не делали это, кем бы вы были теперь?

Ха-ха! (*Боуи обхватывает голову правой рукой и сует большой палец левой руки в рот.*) Что вы имеете в виду? Какая-то другая жизнь вместо той, которая у меня есть? Думаю, есть два варианта. Во-первых, я был бы профессиональным художником, мне бы это очень понравилось. А во-вторых… Я не знаю, подходит ли здесь слово «библиотекарь». Что-то связанное с книгами и исследованиями. Я люблю копаться в книгах. Они мне нравятся как предметы, которые можно потрогать; мне ужасно нравится интернет, но я бы никогда не избавился от своей библиотеки. Жена и библиотека — вот две вещи, от которых я, наверное, никогда бы не отказался.

Ник Роуг недавно сказал, что вы «очень любите учиться» и что вы привезли кучу книг на съемки «Человека, который упал на Землю».

(*Смущенно.*) О господи. Но у меня было слишком много книг. Я взял на съемки четыреста книг. Я очень боялся оставлять их в Нью-Йорке, потому что я общался с некоторыми довольно опасными людьми и не хотел, чтобы кто-то из них прихватил мои книги. Ко мне домой вечно приходило слишком много дилеров…

Как вы выглядели в то время?

Вы смотрели видео, где я пою с Шер? Много лака на волосах… Я тогда решил, что пора завязывать с театральными костюмами и покупать одежду только в универсальных магазинах. Она на мне выглядела еще более дико, чем все, что делали для меня японские дизайнеры. Это был стиль упертой американской провинциальности. Яркие клетчатые пиджаки и клетчатые брюки. Я выглядел очень плохо. И очень нездорово.

Очень больной и очень плохо одетый человек — вот как я выглядел.

Однажды я был у дилера, и входит Слай Стоун. Я с виду — стопроцентный американец из глубинки, но (*смеется*) с бело-красными волосами, приклеенными к скальпу «продуктом», как это теперь называется, раньше говорили «лак для волос». И вот он входит, смотрит на меня и говорит (*иронично, голосом Слая Стоуна*): «Ха! Вот уж *он-то* точно много употребляет». Я рассердился, потому что я *на самом деле* много употреблял! «Как ты смеешь! Я Дэвид Боуи! Я принимаю больше наркотиков, чем ты видел в своей жизни!» Было смешно, просто дико смешно. Мы потом встретились много лет спустя и с удовольствием вспоминали этот случай. Но мне это показалось просто оскорбительно. Я подумал: он судит меня по тому, как я одет! Это ли не смешно? Он думал: что это за лопух? Я ужасно рассердился. Я хотел сказать (*задыхаясь, голосом Тони Хэнкока*[113]): «Дай я расскажу тебе, сколько наркотиков я жру!»

Сколько наркотиков вы приняли в своей жизни?

О-о, пять… шесть! Я принимал все, от слоновьего транквилизатора[114] и далее по списку. Но это такая дурацкая, шаблонная история, я даже начинать не стану.

Это попадет в таблоиды. «Я принимал наркотики Слая Стоуна».

«Я продавал наркотики Слая Стоуна» — вот какая была бы история про меня. (*Голосом репортера-кокни.*) Облигаций ему было мало… он продает наркотики своим дружкам из числа современных рок-звезд…

Вы занятой человек — согласны?

Да… Наверное, я сменил зависимость от наркотиков на одержимость работой. Но я не сказал бы, что это что-то новое, я всегда был таким. Разница в том, что теперь у меня помимо работы есть и социальная жизнь. В молодости у меня было время только на работу, и это сделало меня настоящим отшельником. И надо сказать, если говорить упрощенно, что 70-е годы прошли для меня именно так, а в конце 70-х я начал потихоньку выходить из затворничества. Моя жизнь начала слегка меняться, когда я работал с Ино в Берлине, и, кажется, почти все 80-е годы ушли у меня на то, чтобы понять, чего я хочу от жизни.

Эта история пришла к своему чудесному завершению, когда я встретил Иман, — мне как будто вручили награду за принятые решения. Сперва я принял некоторые решения, а потом (*смеется*)

мне как будто сказали: «Что ж, ты был хорошим мальчиком, поэтому вот как ты проведешь оставшуюся жизнь». Боже! Ха-ха! Вот мой главный урок. Больше я ничего не узнал, ничего. Но старик Боб (*Дилан, надо полагать*) был прав: теперь я знаю гораздо меньше, чем знал раньше. Но я тогда был гораздо старше, я теперь стал моложе.

Время нашей беседы подходит к концу, и мы начинаем говорить о музыке. Боуи рассказывает, что его недавно приглашали продюсировать альбомы Red Hot Chili Peppers и Marilyn Manson, но он был слишком занят, чтобы принять эти предложения. Похоже, что предложение Red Hot Chili Peppers привлекало его больше. Своей любимой группой он называет Asian Dub Foundation, но признается, что в последнее время меньше следил за музыкальными новостями. Он утверждает, что это было сознательное решение в процессе работы над альбомом.

— Я изо всех сил старался ничего не слушать последние восемь месяцев, — говорит он и прибавляет:

— Увы, я не смог избежать Рики Мартина. Вот кто действительно популярен…

В своих интервью он хорошо отзывается о вас.

Боуи издает какой-то странный звук.

— А, черт… я знаю! И мне надо быть осторожным. Даже не знаю. Я на самом деле почти ничего не знаю о нем и его музыке, я знаю только, что постоянно вижу его по ящику, и его крутят по радио, и так далее. Гм. Он не раздражает так, как раздражают некоторые другие, просто я в курсе, что он существует… у меня получилось исправиться?

Он откидывает голову и смеется так, как может смеяться только человек, ненавидящий Кройдон.

— Ха-ха-ха-ха!

Боуи: самый стильный мужчина

Дилан Джонс. Октябрь 2000, «GQ» (Великобритания)

Костлявое тело, разные глаза и (долгое время) кривые зубы — Дэвид Боуи всегда был самым необычным в мире секс-символом. Однако не приходится отрицать, что он чертовски привлекателен.

Боуи явно нравится быть Прелестным Созданием (a Pretty Thing). Он всегда был денди, с того момента, как впервые появился на телевидении — семнадцатилетний мод, отстаивающий права длинноволосых мужчин. Его привычка рисовать свою карьеру, как на холсте, на собственном весьма недурном теле породила уже избитый, но тем не менее верный образ «стилистического хамелеона». Даже в надире своей карьеры (*Let's Dance*, Tin Machine) он выглядел на миллион долларов.

Вот почему неудивительно, что в 2000 году читатели британского *GQ* назвали Боуи, которому уже перевалило за пятьдесят, самым стильным мужчиной года. В благодарность он удостоил *GQ* аудиенции. Интересно, что в напечатанном материале фэ-фэ-фэ-фэ-фэшн занимает мало места, зато хорошо написано о карьере Боуи и его текущих планах.

Примечание редактора: ни вторая часть *Pin Ups*, ни шоу по мотивам *Ziggy Stardust* так и не материализовались.

Боуи вернулся, и вернулся на коне. И дело не в том, что он записывает свои лучшие альбомы за много лет; не в том, что ему снова, как прежде, удалось нарушить общепринятые правила, уловить и выразить дух времени; дело не в выпуске облигаций и не во всякой сетевой чепухе. Нет, Боуи снова на коне, потому что он стал очень важным концертным артистом. Сегодня концерты Боуи — целое событие. Выступление в этом году на сцене «Пирамида» фестиваля в Гластонбери стало для него триумфальным возвращением, сравнимым с телевизионным камбэком Элвиса в 1968-м. Боуи исполнил выверенную до мельчайших деталей программу, включавшую хиты «Under Pressure», «Golden Years», «The Man Who Sold The World», «All The

Young Dudes» и «Rebel, Rebel»; он выступил на Гластонбери впервые с 1971 года и сделал это с видом рок-звезды в самом расцвете сил.

— На меня произвело сильное впечатление, что такая огромная аудитория пела эти песни, — говорит он. — И это была очень молодая аудитория, моложе большинства моих фэнов. Некоторые из моих последних альбомов стали популярны у поколения 90-х, но они не знают мои старые вещи. Наверное, они не ожидают услышать все эти песни вместе, и удивляются: «Это он сочинил?» Я это знаю, потому что когда мы играем «The Man Who Sold The World», ко мне часто потом подходят молодые люди — особенно в Америке — и говорят: «Круто, что вы играете песню Nirvana». А я думаю: ах ты мелкий паршивец!

Концертная деятельность Боуи не может продолжаться вечно, и он хочет сделать каждый концерт незабываемым. Когда The Rolling Stones раз в несколько лет превращаются в колесящий по всему миру автомат с пластинками, это почти механическое действие как для музыкантов, так и для публики. С Боуи же тебе кажется, что перед тобой новый Синатра. Гарри Коннику-младшему[115] такое и не снилось.

Хотя Синатра в последние двадцать лет своей жизни не записал ни одного классического альбома, его концерты были похожи на религиозные собрания и вызывали миллион воспоминаний. Корона Синатры, казалось, должна была перейти к Элвису Пресли, но тот сделал несколько серьезных промахов: сначала погряз в кабаре, а потом вообще умер. Боуи избежал обеих этих ошибок, и есть немалые шансы, что его новые альбомы будут лучше пластинок, которые Синатра или Пресли записывали в конце карьеры.

Конечно, у Боуи нет «шика барной стойки», как у Синатры. Как алкоголик, ставший на верный путь, он не станет выходить на сцену со стаканом бурбона, хотя количество выкуриваемых им сигарет заработало ему прозвище «Сигги Стардаст». Курение явно пошло на пользу его голосовым связкам. Его певческий голос с каждым днем звучит все лучше и уже стал таким глубоким и медовым, что теперь Боуи практически превратился в настоящего крунера. Многие годы он фактически прятался за своей вокальной манерой, и теперь эта манера — насыщенный баритон, которым он пел «Wild Is The Wind», «Heroes» и «Absolute Beginners», и фальшивый акцент кокни, заставляющий его произносить одни гласные звуки вместо других («die» вместо «day» и т. п.), — стала его визитной карточкой.

— Мне кажется, я стал лучше управлять своим голосом, —

говорит он. — Много лет я радовался, что хотя бы попадаю в ноты, и это помогло мне сделать сколько-то пластинок, но я никогда не считал себя певцом. Теперь же я думаю о том, что я хочу сделать как вокалист. Я еще не решил окончательно. Вероятно, в центре альбома, который я буду записывать в конце года, будет мой голос.

Сегодня влияние Боуи можно увидеть и услышать в самых неожиданных местах. На его образе основан недавно опубликованный роман Харланда Миллера *Slow Down Arthur, Stick To Thirty* («Сбавь скорость, Артур, держись тридцати»), но эта книга у Боуи не пошла.

— Сама идея мне вполне нравится, но я не очень уверен, что он хороший писатель, — говорит он.

Еще он до сих пор остается влиятельным модником — вот почему по результатам голосования среди читателей *GQ* его признали самым стильным мужчиной года.

— Я всегда хочу знать: мог ли я получить этот приз, если бы не давал интервью и не соглашался на фотосессию? — говорит он насмешливо. — Премии меня не так уж сильно интересуют. Большинство музыкальных премий устроено так: если ты приходишь на церемонию, ты ее получишь. И я говорю: ради бога, мне премия не нужна. Если вы хотите меня наградить — награждайте, и, может быть, я вас удивлю и появлюсь на церемонии. Если нет — идите к черту! Но раз меня выбрали ваши читатели… тогда для меня это большая честь, это просто замечательно.

Вообще Боуи, кажется, больше рад тому, что Пола Смита[116] посвятили в рыцари:

— Это отличная новость. Он сам по себе — целая индустрия, и он принес Британии очень много денег. Мне кажется, подобной награды достойны как раз британские промышленники. Он определенно достоин этой чести. Пол — один из моих любимых людей, и я стараюсь носить его одежду, потому что для Британии это очень хорошая реклама. В его одежде есть некая острота и ироничность, и ни один костюм Пола Смита на мне не рвался. Британская одежда очень качественно сделана. То же самое с британским искусством и британской музыкой: они странные, но при этом очень хорошо сделаны.

Самым важным событием этого года для Боуи стало рождение второго отпрыска. Радость настолько вскружила ему голову, что он намеревается перебраться с семьей обратно в Англию.

— Я ни за что не буду растить своего ребенка в Америке. Ни

за что. Мы, несомненно, вернемся в Лондон. «Отлично, дорогая, пора нам подыскать себе английский дом!»

В оставшуюся часть года Боуи будет безумно занят. Во-первых, он собирается записать своего рода продолжение альбома *Pin Ups*, на этот раз посвященное себе самому: он извлечет на свет божий дюжину собственных песен — никому не известных, очень старых и в некоторых случаях довольно сомнительного качества — и запишет их заново. Особенно стоит отметить первый сингл, вышедший под именем Дэвида Боуи, — песню «Can't Help Thinking About Me» 1965 года, а также «I Dig Everything» и «The London Boys» того же периода.

— Многие из этих песен ужасно банальные и смешные, — говорит Боуи. — Я сказал Голди, что мы должны сделать драм-н-бейс-версию «The Laughing Gnome», но эта идея его, кажется, не увлекла.

Затем должен выйти сборник *Bowie At The Beeb* — два диска записей, сделанных специально для Би-Би-Си в 1967–1972 годах. К сборнику будет прилагаться DVD-диск со съемкой специального концерта, который Боуи сыграл летом нынешнего года в студии Би-Би-Си на Портленд-плейс.

Затем состоится возвращение Зигги — слухи о том, что Боуи планирует обратиться к славным дням The Spiders From Mars, ходят уже давно. Недавно он запретил использовать свои песни периода *Ziggy* в фильме «Бархатная золотая жила» и объяснил это тем, что готовит свое собственное глэм-рок-шоу; и вот наконец эта идея будет воплощена. Впрочем, мы не увидим Боуи в облегающем комбинезоне и сапогах на платформах:

— Надо внести ясность: я сам не планирую выходить на сцену. Только не я, чувак! Я не собираюсь играть даже папашу Зигги!

То есть это не будет «Зигги Стардаст и последний крестовый поход»?

— О да! Индиана Стардаст! Но, увы, нет[117].

Боуи также не планирует сочинять новые песни для этого проекта.

— Я достал из архива множество кусочков, которые в то время не были использованы. Некоторые из них длятся всего тридцать секунд, но я их допишу. Я слушал эти фрагменты и думал: так, это дерьмовая идея, и именно поэтому она не попала на первую пластинку? или это неплохая идея, и мне стоит над ней поработать? В результате я взял шесть вещей, основательно с ними разобрался и превратил их в песни, которые усилят оригинальный материал. Одна из них называется «Black Hole Kids» («Ребята из черной дыры») — очень интересно.

Боуи обнаружил все эти материалы в одной из множества коробок, содержащих его архив, которые хранятся в его швейцарском доме. У него больше восьмисот кассет: несколько десятков записей бесед с Ужасно Знаменитыми Людьми, сотни концертов («Я нашел практически полные записи туров 1974, 1976 и 1978 годов, сделанные со звукорежиссерского пульта. Там есть каждый гребаный концерт!»), звездные джемы с The Stooges и Роллингами, а также другие документы, о которых он предпочел почти ничего нам не рассказывать (в том числе запись его визита к Игги Попу в лос-анджелесской клинике). Большая часть этих записей была сделана в печально известный «уорхоловский» период Боуи, когда он записывал и снимал на Полароид все, что с ним происходило, включая, как говорят, даже некоторые сексуальные встречи. Одна из самых смешных записей документирует визит «роллинга» Ронни Вуда к Боуи в Лос-Анджелесе. Они сидят у Боуи дома и от нечего делать наигрывают «Golden Years», причем Ронни время от времени прерывается, чтобы всосать, словно хороший пылесос, жирную дорожку кокаина.

— Это дико смешно, — говорит Боуи. — Рок-н-ролл как он есть.

Сигги Стардаст ведет сейчас гораздо более скромный образ жизни, его единственный порок — нежно любимые им сигареты «Мальборо». С возрастом он становится все более респектабельным, даже если отказывается это признавать.

— Мои ошибки гораздо больше помогли моей карьере, чем то, что я сделал правильно, — говорит он. — Я всегда могу извлечь уроки из своих косяков! Я двигаюсь наощупь. Меня несет волна энтузиазма. И так всю жизнь. Если меня что-то сильно заинтересовало, то через три часа я уже эксперт мирового уровня.

Что он думает о статусе «нового Синатры»? Подходит ли ему такой ярлычок?

— Ох, ему бы это не понравилось! Дочка Синатры, Нэнси, однажды имела глупость предложить, чтобы я сыграл его в кино. Боже, он был в ярости. «Не хочу, чтобы меня играл какой-то педрила!» Он был в полном ужасе от того, что меня могут принимать всерьез. Он ненавидел длинные волосы и все английское! У меня с Синатрой есть кое-что общее: я все реже езжу в туры. Я больше не чувствую себя обязанным гастролировать. Теперь, если вы видите, что у меня концерт, можете быть уверены: я действительно хочу выступить. Мне не нужно ездить в туры, чтобы заработать. И я знаю, что люди, приходящие на мои концерты, это чувствуют. Может быть, им даже не нравится моя музыка, но они говорят: «Черт меня побери,

он же просто развлекается!» И это правда. Мне все это ужасно нравится.

— С моими песнями связан огромный багаж воспоминаний — и для меня, и для слушателей. Десять лет назад я заявил, что больше не хочу петь свои хиты, но теперь мне пятьдесят три года, и я изменился. Я никогда не хотел заниматься чем бы то ни было механически, просто по привычке: и в отношениях, и на сцене. Когда пропадает энтузиазм, я предпочитаю уйти. Много лет я избегал свои старые песни: я так долго их играл, что они перестали как-либо отзываться во мне. Но я изменился. На днях я был на концерте Wire, и они не сыграли ни одной моей любимой песни! Ни одной! Если бы я платил за билет, меня бы это очень рассердило!

— Я начал потихоньку возвращать старые песни в концертную программу году в 97-м, когда мы играли на фестивалях. На фестивале надо исходить из того, что совсем не все люди пришли ради тебя. И ты понимаешь: черт, надо сыграть что-нибудь, что все знают! Я стал играть некоторые песни со *Scary Monsters, Low* и *Heroes*, и еще такие вещи, как «Fame» и «Under Pressure» — эта песня незаменима на фестивалях, потому что люди вспоминают Фредди [Меркьюри]. В этом году, собираясь играть на Гластонбери, я решил: не буду сдерживаться; мне нечего продавать, у меня нет нового альбома, который нужно рекламировать; я возьму и сыграю то, что люди хотят услышать. Хотя некоторые песни я до сих пор не стану играть, например, «Young Americans» и «Space Oddity». Может быть, я снова начну их петь, когда почувствую, что прошло достаточно времени.

Итак, Дэвид Боуи: самый стильный мужчина года по версии *GQ*, а также новый Синатра. Главное, чтобы он не начал носить шляпу-трилби.

«Эта штука значит для меня больше, чем все хитовые альбомы на свете. Большое спасибо»

Джон Робинсон. 2 декабря 2000, «New Musical Express» (Великобритания)

Не слишком изящное название этой статьи объясняется просто: Боуи дал это интервью по случаю того, что журнал *New Musical Express* признал его самым влиятельным рок-н-ролльным музыкантом всех времен. Эта статья — кульминация специального номера журнала, посвященного музыкантам из списка влиятельных артистов.

К этому времени *NME* стал ориентироваться на другую демографическую группу: в отличие от эпохи Зигги Стардаста, меломаны постарше теперь читали ежемесячные глянцевые издания, чей золотой век начался с запуска журнала *Q* в 1986 году. В результате читатели *NME* были слишком юны, чтобы понять сомнительность этой награды. Боуи, несомненно, был первопроходцем во многих областях, но влияние, оказанное им на звучание рок-музыки, было минимальным в сравнении с влиянием Элвиса Пресли, The Beatles, Боба Дилана и The Rolling Stones.

Впрочем, те качества, которыми Боуи действительно прославился, — крайняя эклектичность, постмодернизм, изощренный декаданс, сплав музыки с визуальным образом, размытие границ сексуальности — объясняют, почему он получил такую мощную поддержку артистов, в течение года отвечавших на вопрос о том, кто оказал наибольшее влияние на современную музыкальную сцену: эти качества поражают воображение и делают музыканта классным в большей степени, чем простая человечность, мастерство и не отягощенная иронией сила воображения. Также кажется весьма вероятным, что ни один из вышеупомянутых музыкантов не занял первое место в этом голосовании из-за серьезного

творческого упадка в своей карьере (в случае The Beatles это касается их сольных работ), а Боуи такого упадка в целом избежал.

Тем не менее первое место в списке *NME* имело значение и служило подтверждением любви слушателей, основанной на творческой цельности и бескомпромиссности Боуи, усомниться в которой можно было только в середине 80-х годов. Даже само то, что Боуи критически отзывался о неудачном периоде в своей карьере, делало его исключительным: многие ли из его склонных к самообману коллег способны не оценивать все свое творчество одинаково высоко?

Также нельзя не признать, что это интервью подтверждает главный аргумент Боуи-фобов: по-видимому, его главной мотивацией была не любовь к рок- или поп-музыке, но собственное эго. Или, как он сам здесь выразился, «меня всегда больше интересовала идея изменить то, что я понимал под популярной музыкой».

Дэвид Джонс из Бромли сегодня не может быть с нами. Кое-что еще осталось от молодого человека: глаза разного цвета — результат юношеской драки, безошибочно определямая южно-лондонская нотка в его голосе, — но все остальное в нем изменилось, причем изменилось по его собственной воле. Волосы — от длинных к завитым и затем к павлиньим перьям. Музыка — от апокалиптической акустики к глэм-року, а затем к фанку, европейским синтезаторным дронам и, наконец, к драм-н-бейсу. И, конечно, имя. Было Джонс, стало Боуи.

Он, Дэвид Боуи, много чего сделал, ребята. Экспериментировал с наркотиками и японским театром (правда, не одновременно), а также с Ницше и фанк-роком (практически одновременно). Изучал пантомиму. Написал песню про садового гнома, которую, кажется, никто не может забыть. Побывал на самой вершине, а затем отказался от этого, чтобы собрать группу из мужчин в серых костюмах. Он побывал лицом LUV — брэнда мороженого — и играл в научно-фантастическом фильме, не имея даже такой скромной роскоши, как обычные гениталии. Он прошел через «немецкий период», о котором мы еще поговорим, и с восторгом принял возможности, которые дает интернет, о чем мы говорить не будем.

Он — Дэвид Боуи, житель Нью-Йорка, и, благодаря некоторым из вышеперечисленных достижений, он победил в

голосовании *NME* и был признан самым влиятельным артистом всех времен. Мэрилин Мэнсон позаимствовал у него грим и, в целом, нечеловеческий вид. Suede взяли его риффы и полусветский шик. Radiohead, как и он, решились на вершине популярности делать крайне экспериментальную музыку. Мы не хотим сказать, что все эти артисты не обладают собственной уникальностью, — но они, как и сам Боуи, имеют свои источники влияния. Он этому рад. И он надеется, что вы рады тоже.

Звонит телефон. Представляете? Это звонит Тонкий Белый Герцог.

Как оказалось, Дэвид Боуи не раскаивается практически ни в чем, на что оказал влияние. Но есть одна социальная страта, которой он помог меньше, чем хотел бы.

— Наверное, я должен был гораздо больше сделать для гномов, — говорит он. — Я всегда чувствовал себя немного виноватым из-за того, что только намочил пальцы и никогда не окунался в этот океан с головой. Я действительно мог изменить всю культуру садовых гномов в Англии. Гномы заслуживают более глубокого изучения.

Как именно вы могли это сделать?

— Шляпы, — продолжает Боуи. — Я должен был чаще носить шляпу. Я пробовал носить бороду в начале 90-х, но я блондин, и поэтому она не прижилась. Я предлагал Голди и A Guy Called Gerald сделать драм-н-бейс-версию «The Laughing Gnome», но это как-то не сложилось. Когда драм-н-бейс снова войдет в моду, надо будет непременно воспользоваться этой возможность: гном-н-бейс.

Дэвид Боуи влиятельно посмеивается. Гномы остались позади, и он не против заодно поговорить о тех аспектах своего прошлого, которые с гномами не связаны. Но главное другое: Дэвид Боуи не только обезоруживающе радуется тому, что его считают влиятельным («Это вам не фунт изюму», говорит он), но и с легкостью говорит и о собственном влиянии на других, и о том, что повлияло когда-то на него самого.

Именно этим он, в конце концов, и замечателен. Так же, как Деймон Элбарн, который нередко способен выразить в песне настроение целой нации, Боуи в течение целых десяти лет, с 1970 по 1980 год, буквально бил в яблочко. Он был на переднем краю, он брал новейшие стратегии, технологии и идеи и превращал их в песни. Включив любой альбом Дэвида Боуи того периода, ты слышишь безупречную современность, фоном его музыке служат все актуальные в тот момент технологические идеи. Эти альбомы до сих пор звучат блестяще, и это говорит не столько об

оппортунизме, сколько о гениальности.

— Я всегда говорил о том, что повлияло на меня, — говорит Боуи. — Мне казалось важным, чтобы люди в любой момент могли видеть, из чего составлены мои песни. Я рассказываю людям о том, что было у меня в голове. Я всегда без обиняков рассказывал об этом. Меня забавляет, когда группы врут о том, какую музыку они сами слушают, потому что не хотят рассказывать людям о том, что на самом деле на них повлияло. Они запутывают следы. Это по меньшей мере неискренне. Я всегда любил этот процесс — любил знать, из чего складывается результат.

Заимствуя идеи из самых разнообразных источников, Боуи делал действительно замечательные пластинки и одновременно пользовался огромной популярностью. Возможно, Боуи не был первым, но в 70-е годы он стремился к вещам, которые могли казаться недостижимыми или претенциозными, и в конце концов были блестящим образом осуществлены. Он оценивает масштаб своих достижений со скромностью и отказывается говорить, в ком замечает свое влияние, но он всегда знал, к чему стремится.

— Я хотел расширить контекст поп-музыки, — говорит он. — Привнести в него взгляды и идеи из других областей. Например, из искусства, из театра — расширить ее словарь. Мне казалось, что можно произвести своего рода ассортимент идей, а не что-то изолированное и сосредоточенное все время на себе, как хиппизм. Этому я научился у Джона Леннона, в смысле… Я видел, что он способен не просто ограничиваться музыкой, но интегрировать в нее самые разные свои интересы.

— Меня всегда больше интересовала идея изменить то, что я понимал под популярной музыкой, когда был ребенком, — продолжает он. — Мне всегда казалось, что это гораздо более честолюбивая цель, чем просто продать много альбомов. Я всегда хотел сыграть подобную роль. Человек, каким бы ремеслом он ни занимался, хочет оставить свой след.

В 70-е Боуи был одним из самых блестящих людей, работавших в рок-музыке, и он, попросту говоря, был одним из тех, кто создал классику жанра. Он начал это десятилетие немножко фолковым, немножко хипповским наивным художником с акустической гитарой, а закончил его человеком в костюме Пьеро, который идет по пляжу и вспоминает майора Тома[118] — персонажа «Space Oddity», которого он сам создал одиннадцатью годами ранее.

Между этими крайними точками Боуи побывал в самых разных местах, и в самых разных крайних состояниях, и с некоторыми очень странными людьми. Некоторые новые идеи о

том, что он может сделать со своей музыкой, появились у него в голове благодаря визиту в Нью-Йорк, когда он встретился с Энди Уорхолом. Одновременно на него стали работать некоторые люди из разношерстной тусовки уорхоловской Фабрики.

И как вам Энди Уорхол — с ним было легко общаться?

— Не-а, совершенно невозможно, — говорит Боуи. — Он производил впечатление человека, который вообще ни о чем не думает. Я все не мог понять — то ли он просто очень везучий педик, который любит яркие цвета и которому улыбнулась удача, то ли он человек со своими убеждениями и философией. Я так этого и не понял. Думаю, в нем этого было поровну. Потом я стал общаться с тусовкой, люди из которой стали работать со мной в 70-е. Они играли в (*пьесе Уорхола*) «Свинина». Это было странное время.

Может быть, важнее то, что во время зарождения британского панка — который вырос в том числе из брутального рок-н-ролла Боуи и других глэм-музыкантов — Боуи работал с крестными отцами американского панка: Лу Ридом и Игги Попом. Сотрудничество оказалось полезным для обеих сторон. Боуи отдал должное своим кумирам. Они, в свою очередь, смогли возродить свои карьеры.

— Я был их фанатом номер один, супер-фанатом, — говорит Боуи. — Когда я познакомился с Лу, он проходил через очень плохой период в своей жизни, он как-то остался на обочине при том, какую важную роль он сыграл раньше. И никто не мог себе представить, какой влиятельной фигурой он станет впоследствии — какая репутация будет у The Velvet Underground.

— Я чувствую, что некоторым образом открыл их заново, — говорит Боуи. — Когда я всем вокруг рекламировал The Velvet Underground и Игги, никто мне не верил, никто их не знал. Может быть, в Нью-Йорке кто-то и знал, но точно не в Англии. У меня была ацетатная копия первого альбома The VU, и для меня он стал ключом к совершенно новому способу письма; когда я работал с Лу, я просто пытался сделать так, чтобы люди о нем узнали. Ничего больше — просто чтобы люди поняли, какой он потрясающий автор, и через него узнали бы The Velvet Underground — надо было, чтобы публика просто его узнала. И, конечно, мы со Spiders играли их песни на концертах. Моей заслугой в случае Лу было просто ввести его в оборот поп-музыки.

— Игги гораздо более открыт к разным методам работы. Я написал для Игги много музыки. Я давал ему аккорды, а в некоторых случаях даже мелодии. Я говорил: «Джим, вот эта песня наводит меня на мысли об Азии…»[119] — или о какой-то

ситуации, неважно. Я мог подкинуть ему идею, он садился в углу и через пять-десять минут у него был готов текст, который каким-то образом отражал то, о чем мы с ним говорили. Таким образом это было гораздо более тесное сотрудничество. Не помню, чтобы мы с Лу сочиняли что-то вместе. С ним было так: у Лу есть песни, давайте сделаем их популярными. А с Игги было так: «Ну что, сынок, что ты хочешь сделать?» На его первых сольных альбомах я предлагал ему петь более мелодично по сравнению с тем, как он пел в The Stooges, и, мне кажется, это помогло ему найти свой голос.

Однако топливо, необходимое для всей этой работы, начинало портить Боуи жизнь. Часто обращаясь к традиционному и питательному «завтраку музыканта», Боуи создавал потрясающую музыку, но одновременно приближался к краю бездны. В ряду «немузыкальных источников влияния» Боуи наркотики занимали значительное место.

— Я употреблял их не из гедонизма, — объясняет он. — На самом деле я не так уж много тусовался. Закинуться и пойти в клуб — я очень редко так делал. Я только работал. Я работал много дней подряд, не отвлекаясь на сон. Это не был радостный, эйфорический процесс. Я доводил себя практически до помешательства. В полной мере это началось в период *Diamond Dogs*, и затем это была, как сказал бы Трент Резнор, «спираль, ведущая вниз»…

Выходом из этой спирали отчасти оказалась Германия, а отчасти — свободомыслие Брайана Ино, бывшего синтезаторного гения Roxy Music. Пока Боуи проходил через свои смертельно опасные личностные кризисы, некоторые музыканты в Германии работали над музыкой, которая повлияет на звучание великолепных пластинок *Low* и *Heroes* и станет для Боуи началом новой жизни.

— Думаю, их влияние на меня касалось образа мышления, — говорит Боуи. — Важен был их угол зрения. Если послушать *Low, Heroes* или *Lodger*, я бы сказал, что на этих альбомах очень мало влияния Kraftwerk. Там скорее так: «Вот новая вселенная, в которой можно существовать. Что я найду, если отправлюсь в эту вселенную?»

В Британии панк давал волю своим чувствам разочарования и неудовлетворенности и затем развился в новую волну, а Дэвид Боуи, честно говоря, этого не замечал — он был по уши в своей новой германской вселенной.

— Этот период был очень странным для меня — примерно с 1975 года, когда, кажется, панк становился важным явлением в Англии, — говорит он. — Я к тому времени был практически в

своей тихой заводи — я жил в Германии и был под мощным воздействием немецкой электроники. Я, наверное, не осознавал важность панка и его влияния в Англии.

— Я был настолько поглощен студией Конни Планка и всеми этими ребятами из Дюссельдорфа — теперь это выглядит почти как результат панка. Когда я вернулся в Америку около 1980 года, я увидел поднятые панком волны, но было странно, что… Я пропустил его. Я действительно пропустил панк. Это было очень странно. Я в то время был в нестабильном состоянии, и у меня был очень ограниченный взгляд. У меня не было периферийного зрения.

Новая музыка, которую Боуи делал при поддержке Ино (чья роль была неформальной и заключалась в том, чтобы «делать процесс веселым»), не только оказалась в числе лучших работ в его карьере, но и фактически излечила его ум и дух от 70-х.

— Для меня это стало настоящей терапией. Это было что-то вроде самозащиты, самоизлечения — чтобы освободиться от того ужасного образа жизни, на который я себя обрек. Настало время взять себя в руки и выздороветь.

На этом Дэвид Боуи покидает десятилетие своей наибольшей влиятельности и возвращается в 21 век, где и прощается с нами.

— Эта штука значит для меня больше, чем все хитовые альбомы на свете, — говорит он. — Большое спасибо.

Не стоит, Дэвид. Это *тебе* спасибо.

Дэвида Боуи номинировали:

БРЕТТ АНДЕРСОН (Suede):

У нас в Suede всегда было развитое чувство своих корней. Я нахожу Англию странной, уникальной и прекрасной, и, как мне кажется, тем же самым меня изначально привлек Боуи. Люди автоматически решают, что я люблю *Ziggy Stardust*, но на самом деле мои любимые альбомы Боуи это *Heroes* и *Low*.

БРАЙАН МОЛКО (Placebo):

Я помню, как впервые увидел клип на «Ashes To Ashes», когда мне было одиннадцать лет. Он меня заворожил.

ЭД О’БРАЙЕН (Radiohead):

Я просто восхищаюсь Дэвидом Боуи в 70-е. У него была миссия. Его альбомы бывали неровными, но это делало его блистательным.

ПОЛ ДРЕЙПЕР (Mansun):

Он всегда делал новаторскую музыку, но, что еще лучше, он

всегда сногсшибательно выглядит.

САМЫЕ ВЛИЯТЕЛЬНЫЕ АЛЬБОМЫ БОУИ

HUNKY DORY (EMI, 1971)

Сильнейшее влияние Нью-Йорка; содержит песню «Andy Warhol», а также «Queen Bitch», которая на конверте прокомментирована так: «Возвращаю белый свет с благодарностью»[120]. Она звучит как глэм-версия The Velvet Underground.

«Я не думаю, что Энди Уорхол повлиял на меня так сильно, как людям нравится себе представлять. Что мне в нем нравилось? Некоторые высказывания. Все может быть репродуцировано. Это прекрасная идея. Его публичная персона — это меня не интересовало с точки зрения моей работы. Все дело в Лу и Velvets. Из-за Velvets я на некоторое время заинтересовался Уорхолом».

THE RISE AND FALL OF ZIGGY STARDUST AND THE SPIDERS FROM MARS (EMI, 1972)

Образ Боуи — идеал трагической рок-звезды. Мик Ронсон поставляет риффы, группа носит рокерский грим и сапоги на платформе высотой в фут. Взрыв боуимании.

«Это был мой первый по-настоящему успешный опыт перекрестного опыления. Я взял то, что восхищало меня в восточной культуре, и, так сказать, испортил это и сделал очень красочным. Я взял то, что происходило в Японии — в графике, в моде. Определенный визуальный стиль. Многие из костюмов, которые я носил, были позаимствованы из театра кабуки, и, по-моему, получился интересный гибрид Востока и Запада. Думаю, что немногие люди ассоциируют эти идеи с Зигги».

STATION TO STATION (EMI, 1976)

Обложка — кадр из фильма «Человек, который упал на Землю». Содержание не менее безумно: крафтверкианские маневры в заглавном треке, решительно странный фанк «Golden Years», а также «Wild Is The Wind» Дмитрия Темкина — лучший кавер, записанный Боуи.

«Когда я жил в Калифорнии в период *Station To Station*, я экспериментировал с новым европейским саундом, и вот почему этот альбом — такой искренний отклик на все европейское: я мучился ностальгией, и мне ужасно нравилось то, что там тогда происходило. И я возобновил знакомство с Брайаном Ино. Эти две вещи — я подумал: „Будет так чудесно пойти по этой дороге“».

LOW (EMI, 1977)

Обложка представляет собой каламбур: фотография Боуи в профиль и слово «low» вместе дают (хо-хо) «low profile», «низкий профиль», что хорошо описывает суть пластинки[121]. Наполовину инструментальная. Содержит отличную прото-уэллеровскую[122] песню «Be My Wife».

«Этот альбом был записан во Франции, но повлияли на него дюссельдорфцы: Harmonia, Kluster, Neu! и Kraftwerk. Дюссельдорф это немецкий Ливерпуль или Сиэтл. А „Be My Wife“ многим обязана Сиду Бэрретту. Не „Флойду“. Сид был важной фигурой и для Болана тоже. В конце 60-х мы с Боланом оба восхищались им. Было очень важно, что он пел без американского акцента: вот оно что, круто — оказывается, можно петь рок-н-ролл по-английски».

HEROES (EMI, 1977)

И снова половина альбома — инструментальная. Заглавная песня — возможно, самая бессмертная песня Боуи.

«Этот небыстрый темп и тяжеловесный ритм взяты из „Waiting For The Man“[123], а аккорды — какие есть. Я по большей части справился со своими эмоциональными проблемами и чувствовал, что возвращаюсь к себе — к тому, кем я должен быть. В своем эмоциональном состоянии я ощущал некую реальность и содержание и, пожалуй, я тогда почти исцелился эмоционально и духовно. В этом смысле песня рассказывает не только о персонажах, но и обо мне самом. „Мы можем отсюда вырваться. Все будет в порядке, по крайней мере, в моем случае“».

Контакт

Пол дю Нойе. Июль 2002, «Mojo» (Великобритания)

В 2002 году альбом Дэвида Боуи *Heathen* вызвал среди его фанатов оживленный интерес. Этот альбом не только стал первой за почти четверть века работой Боуи с Тони Висконти (которого всегда считали его лучшим продюсером), но и продемонстрировал его интерес к некоторым актуальным музыкальным явлениям.

Однако в материале Пола дю Нойе для журнала *Mojo*, ориентированного на ретро-культуру, лишь пара абзацев посвящена новой пластинке. Боуи, как и всегда, любезно позволил интервьюеру задавать направление разговора, а дю Нойе хотел говорить не столько о том, что Боуи делает в новом тысячелетии, сколько о том, что этому предшествовало. В результате получилась приятная беседа, наполненная интересными сведениями и анализирующая карьеру Боуи с ее начала и до «берлинской трилогии».

— Больше всего я на самом деле хотел писать мюзиклы, — замечает Дэвид Боуи, вспоминая свою жизнь до того момента, когда один инопланетянин с оранжевыми, как морковка, волосами превратил его в суперзвезду рок-н-ролла. — В то время мне казалось, что именно этим я в конце концов и займусь. Какой-то новый подход к рок-мюзиклу — вот что я хотел однажды изобрести. Когда я впервые начал думать о Зигги в 71-м году, я думал о нем в контексте музыкального театра. А в результате получилось что-то другое…

Из этого действительно получилось что-то другое. Судьбе было угодно, чтобы его альбом 1972 года, *The Rise And Fall Of Ziggy Stardust And The Spiders From Mars*, стал поворотной точкой в истории музыки. Теперь странно представлять себе, что эта идея чуть не воплотилась в виде популярной уэст-эндской постановки, на которую ходили бы туристы из Огайо и экскурсанты из Уэст-Бромвича.

Мы должны быть благодарны за то, что этого не случилось: Дэвид Боуи был создан для более великих подвигов. А *Ziggy Stardust* стал первым в целой череде потрясающих альбомов: еще никто со времен Боба Дилана и The Beatles не производил такой

сильной дискографии. Хотя Боуи и раньше делал хорошие записи (ранний альбом *The Man Who Sold The World* он и теперь называет одним из своих любимых), мир не был готов к *Ziggy*. Собственно, и сам Дэвид Боуи не был готов к событиям, которые вознесут его на самую вершину и сделают его ключевой фигурой десятилетия.

Прямо сейчас он, словно молодой отец, гордится выходом своего нового альбома *Heathen*, и это естественно. Но эта работа полна отзвуков прежнего Боуи и заставит его преданных слушателей погрузиться в воспоминания. Ключевой момент: на этом альбоме Боуи вновь объединился с продюсером Тони Висконти, с которым они сделали некоторые важнейшие записи 70-х. Кроме того, *Heathen* изобилует примерами изысканного сонграйтерского мастерства, вызывающего в памяти такие ранние вехи его карьеры, как *Hunky Dory*. А в одной из песен, «Gemini Spacecraft»[124], Боуи отдает дань уважения ее автору — Легендарному Ковбою Звездная Пыль (The Legendary Stardust Cowboy), таким образом благодаря его за то, что часть его имени досталась вышеупомянутому рыжеволосому инопланетянину.

— Конечно, мы вложили в новый материал много труда, — говорит Боуи, сидя в своем нью-йоркском офисе, — потому что я считал, что нам с Тони нельзя полагаться на свою репутацию. Многие из альбомов, которые мы сделали, люди оценивают весьма высоко, и мы не хотели бросить на это тень. А я помню, что раньше наш успех во многом основывался на очень тщательно сделанных песнях. И в начале прошлого года я засел за работу и заставил себя собирать наброски, из которых, как мне казалось, могло получиться что-то хорошее. Я не позволял себе придумывать песни от балды… На этом альбоме в каждой песне есть добротный сюжет. Они не слишком абстрактные. Это очень личный альбом, и главную роль в нем играют мелодии.

Выпуск *Heathen* и кураторство очередного фестиваля Meltdown снова привлекают к «Даме Боуи» внимание британцев, но он пока остается приемным нью-йоркцем: «Это обалденный город», — говорит он с самым лучшим произношением герцога Эдинбургского, на которое способен. Он уже во второй раз стал семейным человеком (в 2000 году его жена Иман родила ему дочь, Александрию), и его общее довольство жизнью нарушают лишь отвлекающие телефонные звонки и поджимающие сроки репетиций с его группой. Но он соглашается провести утро за беседой о знаменитой серии альбомов, которая в 70-е создала ему репутацию.

И мы обращаемся к Зигги. Он играл на гитаре, рыскал по лондонской пустыне в стеганом комбинезоне, давал ребятам возможность поплясать и стал рок-н-роллщиком-самоубийцей.

Но так ли это? История приключений Зигги Стардаста не только не стала мюзиклом, но даже для концептуального альбома оказалась слишком обрывочной.

— У меня была часть истории, — настаивает Боуи, — был небольшой сюжет, и я планировал в дальнейшем развить его. Но я этого так и не сделал, потому что прежде, чем я что-то успел сообразить, мы эту чертову штуку записали. Ждать было некогда. Я не мог позволить себе сидеть сиднем шесть месяцев и писать полноценную пьесу — я был слишком нетерпелив.

— В конечном счете я рад, что оставил все как есть. Я так и не обрисовал историю до конца, и поэтому публике осталось гораздо больше пространства для интерпретаций. Пару лет назад я был всерьез готов сделать из этого что-то более завершенное. Но каждый раз, когда я подбирался к более определенному образу Зигги, он как будто становился меньше, чем был. Я решил махнуть рукой, потому что все получалось не то. И я бросил. Проект отменяется.

Убедительный рок-мюзикл до сих пор остается неуловимым зверем, и Боуи сам еще не принял этот вызов.

— Нет, я виноват точно так же, как остальные. Может быть, из врожденной нетерпеливости — мне просто не хватает дисциплины довести дело до конца. Мне кажется, на *Diamond Dogs* я был близок к этому. Там был мой обычный набор тем: видения апокалипсиса, одиночество, ужасно несчастливая жизнь…

Конец света действительно постоянно присутствует в его работах, от первой же песни *Ziggy*, Five Years до *Diamond Dogs* и дальше — если не конец света, то по крайней мере антиутопические картины в духе «1984» или «Заводного апельсина», которые иногда еще называют «дистопией».

— Дистопия, именно, — усмехается он. — Я с этим обращался к доктору. Всегда кажется, что у тебя язва, но на самом деле это просто изжога… Нет, оглядываясь назад, я вижу, что дистопия — действительно важная тема в моей работе уже много лет. Собственно говоря, если в моей работе и есть какая-то цельность, то это касается текстов песен. Я много говорю об одном и том же — об ощущении саморазрушения. Мне кажется, в теме конца света можно увидеть манифестацию внутренней проблемы. Где-то внутри сидит эта ноющая тревога, и, наверное, я перерабатываю свои тревоги в виде «факции» (факт/фикция).

Как пример факции Боуи приводит славного астронавта майора Тома, который впервые появился в его хите 1969 года «Space Oddity», а одиннадцать лет спустя вернулся в «Ashes To Ashes»:

— Во второй раз я очень хотел слезть с наркотиков. Я

переработал все это в персонажа, майора Тома, так что он отчасти автобиографичен. Но не полностью: здесь есть и элемент фантазии тоже. Наверное, источником было мое желание снова стать здоровым. Определенно так. А в первый раз — нет. В первый раз источником было просто-напросто чувство одиночества. Но затем ракушки времени плотно облепили мой корабль; мы как раз счищали с него рачков, когда я добрался до «Ashes To Ashes». Нет, вообще вычеркните все это, рачки какие-то… господи!

Да, вы сейчас говорите, как капитан Бердсай[125].

— И не говорите. Сундучок Дэви Джонса!

Дэви Джонс, который стал Дэвидом Боуи, выбрал рок-музыку, потому что, как он теперь объясняет, с такой карьерой он мог пускать в дело все свои интересы.

— Если ты бухгалтер, ты так не сможешь. Я любил искусство, я любил театр, я любил разные способы выражать себя, которые есть в нашей культуре, и я решил, что рок-музыка — прекрасный способ избежать необходимости отказываться от чего бы то ни было из этого списка. Так я смогу «вставлять квадратные колышки в круглые отверстия»: молотить по колышкам что есть сил, пока они туда не влезут. Я именно этим и пытался заниматься: немножко научной фантастики, тут немножко кабуки, там немножко немецкого экспрессионизма. Это как собрать вокруг себя всех друзей.

За исключением «Space Oddity» (которую к 72-му году люди успели основательно забыть), карьера Боуи разгонялась со скоростью улитки. К моменту его прорыва с *Ziggy* он уже восемь лет делал записи, которые не попадали в чарты, — они выходили под вывесками Davie Jones & The King Bees, Дэви Джонс, The Manish Boys и, наконец, с 1966 года — под именем Дэвид Боуи.

— Что ж, я не сразу сумел сделать все как надо, — констатирует он. — Я не умел писать песни, у меня это не очень хорошо получалось. Я заставлял себя быть хорошим сонграйтером, и я стал хорошим сонграйтером. Но у меня не было никаких врожденных талантов. Я работал над тем, чтобы хорошо делать свое дело. И единственным способом научиться было смотреть, как это делают другие. Я был не из тех, кто вышел готовым из утробы, как Марк. (Намек на песню T. Rex «Cosmic Dancer» («Космический танцор»): «I danced myself right out the womb» — «Я вытанцевал наружу из утробы».)

— Я не танцевал, я топтался.

Если у Боуи, когда он делал наброски к *Ziggy Stardust*, и была реальная, невымышленная ролевая модель, то это Марк Болан: в

1971 году, когда задумывался *Ziggy*, T. Rex были в расцвете сил. Старый приятель Боуи стал первой британской сенсацией новой эпохи: юноша, который придумал себе целую личность и который, казалось, просто силой воли однажды проснулся рок-звездой.

— О да! Болан выстрелил, и мы все зеленели от зависти. Это было ужасно: мы разругались где-то на полгода. [Угрюмо бормочет.] «Он *гораздо* успешнее меня». А он ужасно задирал нос перед нами, когда мы остались где-то далеко внизу. Но потом мы это преодолели.

— Знаете, как мы с ним познакомились? Это очень смешно. В середине 60-х у нас был один менеджер [Лес Конн]. Марк был стопроцентным модом, а я был кем-то вроде нео-бит-хиппи, хотя меня раздражала идея хиппи, потому что брат рассказал мне о битниках, и они казались гораздо сексуальнее. Ни у меня, ни у Марка не было работы, и мы познакомились, когда одновременно ввалились в офис нашего менеджера, чтобы побелить ему стены.

— И вот мы белим стены в офисе Леса — я и этот мод. И он говорит: «Где ты взял такие ботинки, чувак?» [Боуи очень точно воспроизводит манеру Болана — жеманную, но с ледяной решимостью в голосе.] «Где ты нашел такую рубашку?» Мы тут же разговорились об одежде и швейных машинках. «Ах, я буду певцом, я буду таким популярным — ты просто глазам своим не поверишь, чувак». Ах вот что! Ну тогда я, наверное, когда-нибудь напишу для тебя мюзикл, потому что я буду величайшим автором на свете. «Нет, нет, чувак, ты должен услышать мои песни — я пишу классные вещи. И я знал одного колдуна в Париже», — и так далее, и тому подобное. И при этом мы белим стены в офисе нашего менеджера!

Болан добился потрясающего успеха, и одновременно с этим публика осталась равнодушной к *Hunky Dory* (этот альбом вышел в конце 1971 года, но продажи его были средними до появления *Ziggy*) — был ли в это время момент, когда Боуи смотрел в будущее с пессимизмом?

— Нет, такого я никогда не чувствовал, потому что мне все-таки нравился сам процесс. Мне нравилось писать песни и записываться. Это было замечательное занятие для молодого человека. Наверное, были моменты, когда я думал: господи, у меня ничего не получится. Но я очень быстро поднимался.

И правда, в 1972 году Боуи все делал ужасно быстро. Не успел *Hunky Dory* появиться на полках магазинов, как он уже отстриг свои золотые локоны; он отправился в тур по Великобритании, вооружившись новым имиджем и песнями со своей следующей пластинки, которая к тому моменту уже была записана. Зигги Стардаст, трансгендерный космический юноша,

ставший звездой рок-н-ролла, оказался самосбывающимся пророчеством.

Но зачем ему, уже превратившему Дэвида Джонса в Дэвида Боуи, потребовалось еще одно альтер-эго? Дело, вероятно, в том, что Зигги Стардаст был нужен Боуи как защитный костюм: выдуманный рок-идол, который поможет ему стать таким же по-настоящему. С помощью этого приема он мог освободиться от образа застенчивого и ироничного англичанина с *Hunky Dory* и стать больше похожим на своих героев: бесшабашного и неуправляемого Игги Попа и темного жреца декаданса — Лу Рида.

— Мне стало очевидно, что я… невыносимо застенчив; мне было гораздо легче постоянно поддерживать образ Зигги — и на сцене, и в жизни. Кроме того, это было весело — это было очень веселое притворство. Кто такой Дэвид Боуи, и кто такой Зигги Стардаст? Но я думаю, что одним из моих главных мотивов была застенчивость. Быть Зигги мне было гораздо легче.

Еще не успев выпустить предварявший *Ziggy* сингл «Starman», который сделает его звездой, Боуи уже задал повестку 1972 года в февральском интервью *Melody Maker*, в котором объявил себя геем. Эффект был как от разорвавшейся бомбы.

Почему вы сказали это?

— Я понял, что смогу сбросить с плеч тяжелый груз, если в самом начале «раскрою» свою ориентацию в прессе. Тогда впоследствии не появятся откуда ни возьмись всякие люди, которые будут говорить [гадким голосом любителя копаться в чужом грязном белье]: «Я тебе расскажу кое-что про Дэвида Боуи, ты такого еще не слышал…» Я не хотел сталкиваться с чем-то подобным. Я знал, что в какой-то момент мне придется что-то рассказать о своей жизни. И снова Зигги сделал всю эту ситуацию комфортнее для меня. Тогда было будоражащее чувство, что наконец действительно настал век великих экспериментов и открытий. Этим я и занимался. Это прекрасное описание моего тогдашнего образа жизни. Именно это со мной и происходило. Не было такой вещи, которую я не стремился бы попробовать, изучить и понять, является ли это на самом деле частью моей психики, моей натуры. Во всех отношениях я был исследователем — не только в культуре, но и в сексе и… господи, я хватался за все подряд. Все равно как — простите за ужасный каламбур — кобель со своей костью! И я ее зарывал куда придется!

Да, и весьма часто, как я слышал.

— То мое высказывание теперь ретроспективно обрело больше значительности, чем оно имело тогда. Я горжусь тем, что сделал это. С другой стороны, я не хотел нести знамя какой-либо

группы людей и беспокоился об этом не меньше, чем о последствиях своих слов. Меня начали зазывать к себе разные организации. Я не хотел этого. Я не чувствовал себя частью какого-то сообщества. Мне не нравилось, что это может заслонить мое творчество и вообще все, что я делаю. Но я высказался.

Не успели мы и глазом моргнуть, как все вокруг бросились подражать «гейскому стилю», и даже самые сермяжные и незатейливые группы стали делать то, что называлось глэм-рок. Некоторые из них были довольно скверные, правда?

— О, некоторые были просто ужасные. То, что мы породили — и я должен разделить ответственность с Roxy Music, — боже правый, нам есть чего стыдиться. Это был просто кошмар. В этом стиле легко получалась какая-то мерзость, потому что людям приходилось делать очень экстравагантные вещи, чтобы это сработало; а если все равно не срабатывало, то, боже мой, это была просто катастрофа. Например, этот американец — Джобрайат. Ну и тип! Это было страшное недоразумение. Очень странный парень; когда я впервые приехал в Америку, он ходил чуть ли не на все концерты — мой главный фанат.

Но подобные культурные химеры иногда оказывались замечательными. Вне всякой связи с *Ziggy* Боуи написал неоспоримый гимн 1972 года — песню, которую он подарил этим бравым юным трактористам, Mott The Hoople: «All The Young Dudes».

— Если бы дела у них в то время шли хорошо, — говорит Боуи, — они, наверное, не захотели бы со мной связываться, потому что они были мачо — старая пацанская группа. Но дела у них обстояли скверно: я прочитал в каком-то музыкальном листке, что они, несомненно, скоро распадутся, и буквально в течение часа написал эту песню. Я считал, что это неплохая группешка, и подумал: это будет интересно — посмотрим, получится ли у меня написать песню и таким образом помочь им не разбежаться. Сейчас это звучит ужасно нескромно, но в молодости ты через такое проходишь: «Как мне все это сделать? К пятнице!» И вот я написал эту песню и решил, что она пойдет им на пользу. Наверное, я попросил своих тогдашних менеджеров связаться с их людьми: «Тут Дэвид Боуи сочинил вам песню». И это сработало! Меня это просто ошеломило. Тогда я написал для них «Drive-In Saturday», но к тому времени они, наверное, подумали: не нужен нам больше этот сопливый глэм-рокер. Мне кажется, она хорошо бы у них получилась.

«All The Young Dudes» хороша тем, что она зафиксировала рождение новой поп-аудитории — слишком юной для Вудстока и

60-х.

— Да. Ты должен стараться стереть старших с лица земли. Нам нужно было выработать совершенно новый словарь, что, собственно, и делает каждое следующее поколение. Идея была в том, чтобы взять недавнее прошлое и перестроить его таким способом, который ощущался бы нами как собственный. Для меня образцово крутой вещью был, например, «Заводной апельсин»: вот это, а не чертово хипповство, был наш мир. Для меня все это было очень осмысленно. Сама идея взять положение вещей в настоящем, и сделать футурологический прогноз, и снабдить это соответствующими костюмами — формой несуществующей армии. Я решил взять эту идею и одновременно устроить диверсию — использовать симпатичные материалы… Стиль «Заводного апельсина» стал первой униформой Зигги, но без насилия и жестокости.

Как показывает упоминание «Drive-In Saturday», мысленно Боуи в то время уже занимался своим следующим проектом, *Aladdin Sane*.

— В 1973 году настал момент, когда я понял, что эта история подошла к концу. Я не хотел стать пленником этого персонажа, Зигги, на всю жизнь. И мне кажется, что на *Aladdin Sane* я пытался зайти на новую территорию — но в качестве инструмента использовал бледное подобие Зигги. Для меня это было что-то вроде «Зигги едет в Вашингтон»: Зигги под влиянием Америки.

Но Зигги, похоже, находился под влиянием самых разных вещей, не правда ли? взять хоть молнию у него на лице. Начала ли эта история уже тогда выходить из-под контроля? Боуи отвергает это предположение.

— Нет, я бы так не сказал. Это случилось позже. Я просто знал, что этот проект себя исчерпал. Я думал: как мне это подытожить? К тому же я был совершенно истощен. MainMan составили нам безумный гастрольный график. И знаете, поразительная вещь: мы ни разу не играли в Европе. Из Англии мы ездили только в Америку, и еще в Японию, и все. И я начал скучать по Европе.

— Вот *тогда* у меня начался очень плохой период. Я имею в виду, всерьез. Проблема с наркотиками — думаю, они начались в последние месяцы Зигги Стардаста. Не на полную катушку, но в достаточной степени, чтобы некоторые люди, знавшие меня, забеспокоились. А потом, когда мы начали делать *Diamond Dogs*, — вот тогда все вышло из-под контроля. С того времени я был словно жертва катастрофы. Я мало знаю людей, которые… Я был в очень тяжелом состоянии. Достаточно посмотреть на некоторые фотографии — поверить не могу, что я выжил.

Например, фотография с церемонии «Грэмми», с Ленноном — она очень страшная. От меня остался один череп. На мне нет ни унции живой плоти. Я просто скелет.

— У меня очень легко развивается привыкание. Сейчас я это хорошо знаю. Наркотики было легко достать, и они помогали мне работать, потому что я не использовал их как… я не особенно стремился к развлечениям, к тусовке. Я решал: так, на этой неделе я напишу десять разных проектов и сделаю четыре-пять скульптур. И дальше я просто бодрствовал двадцать четыре часа в сутки, пока не исполнял почти все задуманное. Мне просто нравилось что-то делать. Мне очень нравилось заниматься творчеством. И в этом наркотике я нашел родственную душу, он помогал мне продлить этот момент творчества до бесконечности.

Вы имеете в виду кокаин?

— Да, кокаин. И спиды тоже. Такая комбинация. И еще, кажется, большие дозы «слоновьего транквилизатора»!

В химической эйфории первых лет своей сногсшибательной славы Боуи вернулся к идее рок-мюзикла. Первоначально план заключался в том, чтобы сделать постановку по роману «1984», но вдова Оруэлла не дала на это разрешения.

— Поэтому я моментально сменил курс и превратил этот проект в *Diamond Dogs*, что потребовало больше усилий, чем *Ziggy*. Если подумать, с Зигги мы на сцене не делали ничего особенного: я только несколько раз переодевался. Песни и штаны — вот что продало Зигги. Думаю, остальное публика додумала сама. Но для *Diamond Dogs* я хотел действительно сделать что-то. У нас тогда было уже больше денег, хотя, судя по всему, их все равно было недостаточно: этот тур меня обанкротил. Но шоу *Diamond Dogs* стало началом чего-то: оказалось, что на сцене можно делать что-то более интересное, чем просто выйти петь в джинсах. Было здорово, но в середине тура мне это надоело, и я убрал декорации подальше, в общем, я один виноват.

Все же, хотя век рыжего маллета был недолог, Боуи не прекратил завоевание Америки. Откуда ни возьмись появился задыхающийся, но изысканный «пластиковый соул» *Young Americans*, а с ним непременный радикальный пересмотр имиджа.

— Мне кажется, я изначально хотел обыграть пуэрториканскую уличную моду с костюмами «зут»[126], и таким образом вернулся к более обычной одежде. Хотя сейчас мой стиль времен *Young Americans* все равно выглядит странновато, я тогда пытался резко изменить и свой облик, и свою музыку.

— Благодаря Карлосу Аломару и некоторым моим подружкам я тогда близко познакомился с ночной жизнью Америки, в том

числе с латиноамериканскими клубами, и мне это все ужасно нравилось. Я вспомнил, как сильно любил — еще в 60-е годы — соул и ритм-энд-блюз. Собственно, я ушел из своей первой группы, The Kon-rads, потому что они не хотели играть «Can I Get A Witness?» Марвина Гэя. В юности это была очень важная для меня вещь. И когда я своими глазами увидел эту сцену в Америке, старые чувства нахлынули на меня с удвоенной силой. Никогда прежде я не видел ничего подобного.

Но одно дело играть каверы на «голубоглазый» ритм-энд-блюз[127] в клубе Marquee (вроде тех, которые он возродил на своем альбоме каверов *Pin Ups* 1973 года); совсем другое дело — записаться в самой Америке, и к тому же с черными музыкантами. Неужели ему ни разу не приходило в голову, что это уже слишком: приехать из Англии и делать такое?

— Мне и в голову такое не приходило, честно, — протестует Боуи. — Я был совершенно, герметически изолирован от всего. Я настолько был в своей собственной вселенной, что мне не приходило в голову, что думают люди. Я даже понятия не имел, что знаменит. Я не имел об этом ни малейшего представления. У меня шел творческий процесс, и я полностью посвятил себя ему. Нет, мне такое не приходило в голову. Я просто знал, что у меня собралась фантастическая группа. Конечно, у нас были проблемы с цветом кожи некоторых музыкантов в южных штатах. Но только много лет спустя я осознал, что был чуть ли не единственным белым рок-н-ролльщиком, работавшим со смешанной группой.

— И мне кажется, что мы в то время делали что-то важное. По-своему это открыло для нас какие-то двери, так же, как раньше *Ziggy* открыл какие-то двери. В период *Young Americans* мы развивали альтернативный подход к тому, что можно делать с рок- и поп-музыкой. Для меня это был еще один успешный гибрид: европейская мелодика плюс ритм-энд-блюзовая ритм-секция.

Тем временем на подсознательном уровне Боуи все отчетливее слышал зов Европы. Но прежде он начал параллельно сниматься в «Человеке, который упал на Землю» и записывать *Station To Station*. Кроме того, он взял на себя задачу записать музыку специально для фильма. Составить точную хронологию этого богатого событиями времени дополнительно мешает то, что это была высшая — или низшая — точка его наркоманского периода.

— Был ли моим следующим проектом фильм? Это лучше вы мне расскажите! Не исключено! Я точно знаю, что у меня была чудесная шляпа. Для меня это период шляпы. Это была федора — Борсалино.

Шляпа была одним из элементов очередного нового стиля, на этот раз — благодаря Томасу Джерому Ньютону, персонажу, которого он сыграл в «Человеке, который упал на Землю». Ньютон был элегантным, но увядающим внутри инопланетянином, который лишь притворялся обычным человеком. Боуи в те дни казался буквально рожденным для такой роли. И, как и раньше в случае с Зигги, граница между создателем и созданием размылась.

— Они все начали накладываться друг на друга, — признается Боуи. — В том моем психическом состоянии одна персона плавно переходила в другую. Для меня [возбужденно, с оттенком кокаиновой паранойи] *это все имело смысл, чувак!* О боже, ну и время…

Проект записи саундтрека провалился из-за обид и споров:

— Я рассердился, без какой-либо рациональной причины. Я думал, что кинокомпания должна была нанять меня делать саундтрек, а не просто предложить идеи: глупая, детская обида, но в результате я просто забросил это дело. Ола Хадсон — а это мама Слэша, гитариста Guns N' Roses — была тогда моей девушкой. Я по вечерам укладывал маленького Слэша в кроватку. Кто бы мог подумать? Так вот, я устроил Олу костюмером в наш фильм — она сделала всю одежду для фильма, а потом сделала еще одежду для тура *Station To Station*.

Именно в туре *Station To Station* мы увидели Тонкого Белого Герцога — возможно, самый шикарный из образов Боуи.

— Это выглядело потрясающе, — говорит он, — и я должен отдать Оле должное: именно она предложила этот консервативный стиль, в черном. Она сказала: «Никто так раньше не выступал, это было бы очень круто. Почему бы тебе не вывести на сцену Ньютона?» Потом мне в голову пришел образ французской суперзвезды — жилет и так далее.

И из кармана вечно выглядывает маленькая пачка «Житан».

— Совершенно верно. Функция сигарет стала функцией сцены. И я подсел на них!

Это нешуточные сигареты.

— Да, но для меня — пожалуйста, нет проблем. Сорок штук в день.

В том же 1976 году Боуи оставил жизнь в Лос-Анджелесе, которая чуть не погубила его здоровье и психическое равновесие. Он наконец съездил в тур по Европе и в дальнейшем обосновался в Берлине. Увлечение германским духом, которое неприятно проявилось в некоторых его безумных интервью того времени, конструктивным повлияло на его новую музыку.

— Здесь мне нужно отдать должное Kraftwerk, — говорит он. — В Штатах у меня была импортная пластинка *Autobahn* — наверное, в том же 74-м году, когда она вышла. Эта группа меня сильно зацепила: кто они такие? С кем связаны?

— Таким образом я вышел на Tangerine Dream и Can, а позже узнал о Neu! и вообще о всей этой новой музыке, которую делают в Германии. Я подумал: вау, я увидел будущее, и оно звучит вот так. Я очень хотел быть в струе. Интересно, что когда я теперь слушаю, что мы с Тони [Висконти] делали на *Low* и остальных этих альбомах, там не так много влияния немецкого звука, как можно было ожидать.

— Это все же очень органичный звук с блюзовой основой. Да, он погружен в эту необычную звуковую атмосферу, отчасти благодаря Ино, многое сделал сам Тони Висконти, и я решил играть на смешных старых синтезаторах — получилось в каком-то смысле очень по-битловски. Но с другой стороны, ритм-секция — не электронная, ровная, как метроном, как делали немцы: у нас играли Деннис Дэвис и Джордж Мюррей, Карлос Аломар [которые участвовали еще в записи *Young Americans*]; мы снова делали некий гибрид, который, по-моему, вполне мог получиться очень классным. Взять то, что я нашел в Америке, привезти это с собой обратно в Европу и скрестить с тем, что происходило в музыке в Германии, — и посмотреть, что из этого выйдет.

В связи с альбомом *Low* 1977 года в нашей беседе снова возникает Тони Висконти, и таким образом замкнулся круг: именно с этим продюсером Боуи в 1970 году сделал свой первый серьезный альбом *The Man Who Sold The World*. Одновременно это начало другого, более масштабного круга, потому что Висконти затем остался работать с Боуи, и вместе они сделали серию потрясающих альбомов: *Heroes, Lodger, Scary Monsters*; в третий раз Висконти вернулся к Боуи для работы над альбомом *Heathen*, вышедшим в этом году. Но этот, более пространный, сюжет мы не успеем обсудить сегодня.

— У меня столько дел, — вздыхает Боуи, — что в голове не укладывается.

На другом конце его нью-йоркского офиса звонит телефон.

— Заткнись! — рявкает Боуи. — Непростое утро. Знаете, это были последние слова Беккета: «Какое утро…»

Дэвид боуи: жизнь на Земле

Кен Скрудато. Июль 2003, «Soma» (США)

«Я не собирался тратить возможность пообщаться с Боуи на разговоры о гитарном звуке и продюсерах», — признается Кен Скрудато в этой статье для американского журнала *Soma*. Этот журнал позиционируется как «важный рупор независимого и авангардного искусства, моды, культуры и дизайна», поэтому нас не должно удивлять, что Скрудато и Боуи побеседовали на такие серьезные темы, как нигилизм, экзистенциализм, реконтекстуализация и даже конец света.

Впрочем, о музыке они тоже успели поговорить. Упоминается новый альбом, *Reality*, и Скрудато даже сумел вытащить из Боуи объяснение тому факту, что *Outside* (это название вообще-то начинается с «*1*.») не стал первой частью трилогии, как он изначально задумывал.

Скрудато вспоминает: «Он сказал: „Я поставлю вам свою новую музыку и буду очень рад, если вы скажете мне, что думаете“. Я мог думать только об одном: что сказать, если мне не понравится? Я сел на стул напротив него, а он скоро подвинулся и пригласил меня сесть рядом с ним на диван. Забавно: художник, культивировавший уклончивость, притворство и образ холодной отчужденности, оказался одним из самых любезных и открытых людей, у которых мне когда-либо приходилось брать интервью».

«Меня особенно впечатлило его признание, что культура достигла точки, после которой совершенно невозможно ничто новое, — особенно с учетом того, какое мощное влияние он оказал на ее эволюцию».

«Знаешь, как я понял, что это конец света, Ленни? Все уже сделано. Любая музыка, любое правительство, любая прическа. Господи, как нам прожить еще одну тысячу лет?»

— Макс Пельтье в «Странных днях»[128].

Нам почти удается обманывать себя серьезной болтовней о новаторстве в современном искусстве и культуре, не правда ли?

Но если спросить кого-нибудь, когда в последний раз искусство/музыка/кино/что угодно по-настоящему меняло его мировосприятие, вы несомненно услышите в ответ только нерешительное бормотание, и то если повезет. А всем, кто думает, что Radiohead или Дэвид Линч изменили мир, можно лишь посоветовать воспользоваться машиной времени и перенестись на премьеру «Весны священной» Стравинского или на дадаистский стул в «Кабаре Вольтер» рядом с Хуго Баллем, в 1916 году, в Цюрихе… и увидеть собственными глазами, что такое подрыв устоев. Или можно просто поставить на проигрыватель *Ziggy Stardust* и притвориться, что последних тридцати с лишним лет просто не было.

Извините. Я и правда должен писать статью о Дэвиде Боуи. И хотя о человеке, который в действительности не больше упал на Землю, чем продал мир, неизбежно будет вынесено окончательное суждение, его можно вынести лишь с натяжкой. Может быть, он герой, потому что посмел перенести нас на Марс в то время, когда настоящие астронавты едва успели ступить на Луну, а также осквернил, подорвал и разобрал на части вторую по святости данность человека — сексуальную идентичность? А может быть, он достоин порицания за то, что зашел слишком далеко и слишком быстро, и теперь нам всем, и ему в том числе, больше нечего делать?

Что же, практически не приходится сомневаться, что первое справедливо, а от второго он, вероятно, не желал удержаться. Однажды он сказал: «Я породил целую новую школу претенциозности», и это блестяще сказано. И это не шутка. Боуи говорил серьезно.

Впрочем, увы, никакие попытки ответить на вопрос «кто виноват?» не остановят ужасное чудовище постмодернизма, которое загоняет нас в бесконечную спираль безнадежной ностальгии по культуре, которая когда-то раз и навсегда изменила наше восприятие мира. Нет, оно еще насмехается над нами, мучая нас такими явлениями, как *Lilith Fair*[129]. Сволочь. Неудивительно, что самые модные таблетки сейчас это «Прозак», «Паксил» и «Золофт»[130]. А как еще сделать так, чтобы эта безобидная чепуха казалась нормальной?

Дэвид Боуи в версии «юноша двадцать первого века» больше всего поражает несгибаемым чувством собственного достоинства. Он сам признает, что сейчас не делает ничего, чего не делал бы раньше; таким образом в болтуны его не запишешь. И если в искусстве, по словам Камю, действительно «нет места рассудочности»[131], то Боуи все еще художник высшей пробы, независимо от контекста.

Так как герр Боуи снова занялся своим излюбленным делом, мне была предоставлена уникальная возможность навестить его в комнате на студии Looking Glass; там он включил мне новую музыку со своего альбома *Reality*, выпуск которого запланирован на сентябрь. Он соблазнял меня! Удивительно. (Потом он еще извинился за то, что у него день плохих волос. Плохих волос?!!! Ты, должно быть, шутишь, Дэвид.) Неудивительно, что ему не пришлось сильно стараться, чтобы убедить меня в своей не потускневшей современности. Это я услышал в первой же песне, яростном пост-панк-спейс-рок-номере, мощной, словно паровой каток, которая звучала так, будто лишь по чистой случайности не попала в альбом *Lodger*. («Значит, ваш новый альбом не будет целиком посвящен балладам», — проницательно заметил я.) За ней последовал меланхоличный тевтонский плач, затем жутковатый кавер на «Pablo Picasso» Джонатана Ричмена[132], и потом еще несколько лязгающих, футуристических рок-песен. Музыка была сильная и непредсказуемая; и да, современная.

Но я не собирался тратить возможность пообщаться с Боуи на разговоры о гитарном звуке и продюсерах. Пусть этим занимаются журналы для музыкантов. (Ладно, над этим альбомом он действительно снова работал с Тони Висконти.) Я хотел узнать следующее: Дэвид, мы живем в ужасном, полном разочарования новом мире постмодернизма; почему, черт возьми, и как вы продолжаете заниматься этим делом?

— Ваша музыка не перестает обманывать ожидания. Обманываете ли вы и собственные ожидания?

— Я очень рад, что эта музыка звучит так, как я хотел: я хотел сделать альбом, отражающий жизнь в Нью-Йорке. Я в Нью-Йорке уже десять лет, с перерывами… Я нью-йоркец! Восемь лет из них я живу здесь с Иман. За исключением недолгого времени, проведенного в Лос-Анджелесе…

— О, мои соболезнования.

— … не знаю зачем. Я этого не понимаю, я этого правда не понимаю. Мы немедленно сделали все, чтобы вернуться сюда. (*Смеется.*) Я скучаю по Нью-Йорку, когда уезжаю. Знаете, я прожил здесь дольше, чем в любом другом городе. Это удивительно.

— Вы состоялись как артист в эпоху, когда люди активно работали с выдумкой и притворством. И вы с готовностью исследовали собственное притворство, хотя другие могли бы подумать, что в искусстве не полагается так себя вести.

— Да, именно так, конечно.

— Вы скрылись за персонажами, которые могли говорить вместо вас…

— Я бы выразился менее категорично, но да.

— Могли ли бы вы в какой-то момент своей жизни выйти на сцену перед 20 000 человек и сказать то, что хотели сказать, без этой…

— Ну я всегда говорил им то, что хотел сказать.

— Но вы могли бы обратиться к ним без посредника?

— Без персонажа? Да, я в любом случае больше не сочиняю себе персонажей. В конце 70-х я пережил такое травматичное время, что это изменило мою траекторию. [В последнее время] я не занимался большими повествованиями. Правда, что-то в этом роде было на альбоме *Outside*. Просто мы с Брайаном [Ино] тогда задумали необычную вещь; мы хотели сделать что-то вроде манифеста для начала 90-х. По-моему, получилось в точку.

— Это один из моих любимых альбомов.

— Спасибо, очень приятно. Должен сказать, он очень понравился моим серьезным фэнам, которые действительно хорошо знают мои альбомы. Там была целая плеяда персонажей, и, если бы мне хватило мотивации и способности не отвлекаться, было бы здорово полнее развить этот проект. Мы тогда записали очень много музыки, и мне на самом деле хочется довести дело до конца и выпустить вторую и третью части. Название второй части было *Contamination* («Заражение»), и это очень точное слово. Было бы очень хорошо, если бы кто-нибудь сделал из этого материала трилогию для театра. Мне просто терпения не хватит. Возможно, Брайану хватило бы терпения.

— Это его работа — быть терпеливым с гениями.

— Ну, он и сам гений.

— Культуры, какой мы ее знали, — культуры, способной воздействовать на мир иначе, нежели просто бить по эмоциям, — по сути дела, больше нет…

— Да, это идея постмодернистов. Конец культуры. Я думаю, они скорее хотели сказать, что мы будем повторять на разные лады все то, что уже было сделано раньше. Я не уверен, что культура как таковая закончилась, но она не произведет ничего нового.

— Но интернет не умер.

— Для меня умер. (*Хохочет.*) Вы ничего не пробовали в последнее время покупать через интернет?

— Да, но это просто проблемы с кредитными картами. Если вы видели, что благодаря ему выходит на поверхность и становится доступным… у интернета есть подспудная способность к подрывному действию. Он позволяет высказываться людям, которые раньше и помыслить не могли, что их могут услышать двадцать, пятьдесят, тысяча

человек.

— Да, да, конечно! Но в каком-то смысле в интернете тебя все так же не видно. Сейчас в интернете есть, наверное, миллион групп; а сколько из них вы случайно найдете?

— Верно.

— Не знаю, меня больше беспокоит, что в интернете можно найти так много всего — но, по-моему, люди этим толком не пользуются.

— Люди боятся некоторой информации.

— Да. Например, я большой энтузиаст сайта Truth-Out.com — по-моему, это фантастическая подборка эссе и статей о политике и международной ситуации. Это великолепная библиотека информации — что пишут в альтернативной прессе или в прессе других стран, и о чем здесь никто не говорит. Я знаю, что у этого сайта мало посетителей, и это очень досадно.

— Вернемся к вашей музыке; в нынешней ситуации вы явно занимаетесь ей исключительно ради удовольствия. Однако вы, наверное, заметили смену контекста. То есть в 77-м году существовала идея, что музыка может изменить мир, но сейчас рок-группы не имеют такой привилегии — менять мир. Вы не обескуражены этим?

— Хм… Я думаю, что в то время мы, несколько человек, работали с этим новым плюралистичным набором приемов, с пониманием жизни в духе Джорджа Стайнера, да? (*Примечание: Стайнер в 1971 году выпустил книгу «В замке Синей Бороды. Заметки к новому определению понятия „культура“».*) Но, как мне кажется, все другие быстро сориентировались тоже, и сейчас все так хорошо знают эти приемы, которые мы раньше щедро использовали, что теперь чувствуешь себя как будто лишним. Мне все еще нравится моя профессия. Но я думаю, что в ней нет большой необходимости… или вообще никакой необходимости нет. И я сейчас не делаю ничего принципиально иного, чем тогда. Но я делаю это из…

— Из любви к искусству.

— Да. Именно.

— Но когда вы смотрите даже на современное, концептуальное искусство, разве не трудно отделаться от ощущения тщетности?

— Да, конечно, трудно! Но мне кажется, лучше обратить эту тщетность в… скажем так — я думаю, что все становится тщетным, если верить в идею, что мы эволюционируем или должны эволюционировать. Ощущение тщетности появляется, если ты думаешь, что есть какая-то система, которую мы должны поддерживать. Какая-нибудь религия или философская система

— что-то, чего мы должны держаться и считать, что она поможет нам в трудные времена, и тому подобное. Но я думаю, что если ты можешь принять тот факт — и это огромный шаг, — если ты можешь признать, что мы живем в абсолютном хаосе, то все уже не будет выглядеть тщетным. Все выглядит тщетным, только если ты веришь в эту великолепную структуру под названием «Бог», которую мы создали, и так далее. Не говорите мне, что вся система рушится: рушиться нечему. Все эти структуры мы создали сами для собственного выживания, вот и все. У нас есть только некий моральный кодекс, потому что в целом он помогает нам выживать. Его нам никто не даровал.

— Есть одна история…

— Знаю, слышал. (*Смеется.*)

— Бог нужен человечеству для надежды. Мы покупаем надежду за веру.

— Знаю. Это немного трагично, и, возможно, это нам мешает. Я думаю, мы сейчас переживаем — и люди начинают это чувствовать — какой-то переходный процесс. Мы отходим от всех этих старых структур, нравится нам это или нет; они все рассыпаются. И это не какой-то нравственный упадок. Просто так эволюционирует мир, так меняемся мы.

— Иногда мне кажется: вдруг наша задача — разрушить мир? Вдруг мы лишены способности этого не сделать?

— Я так не думаю. Я совсем не думаю, что мы разрушим мир. Я не такой пессимист. Я просто считаю, что мы переживаем переходный период, и в результате станем человечеством, которое признает, что в основе жизни лежит хаос. Признает, что мы существуем именно так. Мне кажется, сейчас мы на полпути от структур к теории хаоса. Можно буквально видеть, как идет эта эволюция.

— Но я не уверен, что наша планета это потянет. Она может просто не выжить при нашем прогрессе.

— Вот блин! (*Смеется.*)

— Но мы-то с вами уже давно умрем!

— Видите ли, я не буду рассказывать такое своей дочке. Я скажу ей, что у нее будет прекрасная жизнь, мы живем в потрясающем мире, и ей следует радостно встречать любой новый опыт… но осторожно. Понимаете, я *должен* так сказать. Мне очень важно вырабатывать в себе позитивный взгляд на мир. Потому что я делаю это уже не для себя, и я очень остро это сознаю. Я не могу позволить себе быть эгоистом. Мне очень, очень легко скатиться в депрессивное, нигилистское, мрачное жизнеощущение. Это мне всегда было слишком легко; и мне это сейчас просто не нужно. Это проявляется в том, что я пишу:

только там я позволяю себе функционировать таким образом.

— Там вы прорабатываете эти чувства.

— Да. Брайан любит повторять: в искусстве ты можешь разбить свой аэроплан и просто пойти дальше, чего ты, конечно, не можешь сделать в реальной жизни. Ты показываешь себе мрачную картину, а затем отвергаешь ее, и все это — в процессе письма. [На новом альбоме] есть такие песни, с которыми я просто-напросто не согласен. Главное — я их написал. Я дал выход этим мыслям.

— Вы как будто ведете диалог с самим собой.

— По-моему, в музыке для меня осталось именно это. Раньше я думал, что мне есть что сказать; наверное, мне было что сказать. Я был молод! (*Смеется.*) И тогда я знал все. Теперь я замечаю, что обращаюсь к тому, что во мне. И это то, чем я *занимаюсь*. На чем бы я сосредоточился, если бы не мог делать то, что я делаю? Если бы я не мог писать песни и петь их, было бы не важно, что я делаю. Я правда так чувствую. Я *должен* был это делать.

— Это настоящий экзистенциализм. И я всегда замечал его в вашем творчестве. Люди часто обращают внимание на нигилизм в вашем творчестве…

— Но у меня больше экзистенциализма, чем нигилизма.

— Я всегда видел в вас сторонника идеи о том, что возможности в твоих руках.

— Мне всегда были близки и понятны такие авторы, как Камю. Но людям это казалось чем-то очень негативным. Но это не так! Просто его мысли казались мне абсолютно справедливыми.

— Говорят, что человеческой натуры не существует — что человеческая натура это такая гора всего, что мы когда-либо сделали.

— Да. Гора стиля! (*Смеется.*) Главное — стиль. Стиль это наш выбор вещей, которыми мы хотим себя репрезентировать. И это делает нас нами. Это очень индивидуальная штука. Я не хочу стол на металлических ножках, хочу деревянные. И это относится ко всему — от стола до твоего отношения ко всему, что ты делаешь и чего ты касаешься. Ты делаешь выбор стиля.

— Но вернемся к периоду, когда вы исследовали различные уровни притворства: в вас часто видели человека, который боится мира. Напротив, я всегда считал вас человеком, который не боится дойти до самых глубин своей личности, чтобы обнаружить эти важные моменты выбора.

— Да, мне самому это казалось очень смелым. В то время я даже не понимал, насколько далеко я заходил. Но сразу после очередного погружения думал: черт, я себя совершенно не жалею.

Но я просто шел своим путем. Все равно все мои знакомые были странными: Игги и другие. Вокруг меня было мало простых хороших парней.

— Итак, по случаю выхода альбома вы отправляетесь в большой тур.

— Да. И это будет очень непросто, потому что я очень, очень давно не ездил в большие туры. А этот тур, который начинается в сентябре, будет колоссальным. Роскошь моего положения в том, что я смогу и буду брать с собой жену и ребенка. Когда это будет удобно — когда я смогу поселить их в каком-нибудь доме в Европе и летать оттуда на концерты. Что вполне осуществимо в Европе, потому что все расстояния небольшие.

— Итак, как вам до сих пор все это удается? Как вам удается продолжать работать?

— Я точно не знаю, сколько еще успею сделать, да? Но музыка для меня все еще на первом месте. Это приносит мне огромную радость; я люблю писать, я люблю создавать музыку. Думаю, мы все стремимся иметь что-то, что сможет захватить нас и в чем мы сможем взращивать себя — иметь какую-то любовь на всю жизнь. Со временем становится все труднее входить в это состояние. Но чем мне еще заниматься?

Такой прекрасный день

[133]

Микель Джоллет. Июль/август 2003, «Filter» (США)

В этом материале для американского журнала *Filter* очередной журналист совершенно ошеломлен возможностью пообщаться с Боуи, а также открытием, что он не какой-то музыкальный небожитель, а обычный человек. Отличие от других подобных случаев здесь в том, что теперь такое описание подходит и самому журналисту: через пару лет после этого интервью Микель Джоллет пережил обращение, словно апостол Павел, отказался от карьеры журналиста и стал фронтменом инди-рок-группы The Airborne Toxic Event.

Это интервью больше развлекательное, чем информативное, если не считать того, что Боуи признается Джоллету в своей нелюбви к кантри.

Все это было очень странно. Круто, но странно. Я сидел в студии Дэвида Боуи в Сохо на кожаном стульчике прямо перед огромными студийными колонками и делал заметки по поводу песен с его нового альбома [*Reality*], а он устроился на диване за моей спиной, листал какой-то журнал и время от времени поднимал взгляд, чтобы увидеть мое выражение лица. У меня был маленький красный блокнот и старая ручка, и я все время думал: только бы не кончились чернила. А затем вдруг Боуи [а также Зигги, Тонкий Белый Герцог, и т. д.] вскочил с дивана [он много улыбается и полон нервной энергии] и говорит с широкой улыбкой: «Надеюсь, вы не против, чтобы я почитал ваши заметки…» Я что-то ответил, заикаясь. Он засмеялся и вернулся к себе на диван. Я посмотрел в свой блокнот и прочитал:

Мысль 1: Эту песню будут часто ставить на радио.
Мысль 2: Он возвращается всерьез.
Мысль 3: Обожаю свою работу.

В это время играла песня «Loneliest Guy», несколько театральная фортепианная баллада, полная печали и тоски. Она закончилась. Он снова вскакивает на ноги, поворачивается к звукорежиссеру [довольно молодому парню с торчащими волосами, как у кого-то из группы Creed, и нездоровой

бледностью компьютерного гика] и говорит: «Так, Марио. Теперь как насчет „Pablo Picasso“?» Я улыбаюсь. Он улыбается. Он знает, что приготовил что-то классное. У меня голова идет кругом. Начинается песня «Pablo Picasso» — отчасти электронно-синтезаторный, и при этом в духе британского рока, кавер на песню Джонатана Ричмена. Колонки ревут, голос Боуи звучит сурово и отрывисто: «The girls would turn the color of an avocado, as he would drive down the street in his El Dorado» («Девушки становились цвета авокадо, когда он ехал по улице в своем „Кадиллаке Эльдорадо“»). Звук нарастает, в миксе появляются и исчезают гитары в стиле фламенко, а затем эта волна спадает, и голос произносит: «Some guys try to pick up girls and get called an asshole, this did not happen to Pablo Picasso» («Некоторые парни пытаются подцепить девчонок, и их называют козлами — такого никогда не случалось с Пабло Пикассо»). И это прекрасно. Потому что это означает по крайней мере две вещи. Во-первых, Дэвид Боуи в хорошем расположении духа и снова делает музыку просто ради того, чтобы делать музыку: ему это просто в кайф. Во-вторых, у нас с ним получится приятная беседа, потому что мне явно очень нравятся эти песни, а он [несмотря на свою репутацию одного из самых влиятельных музыкантов XX века] в первую очередь остается нервным, эмоциональным и неуверенным в себе художником. И он хочет услышать, что это хорошие песни. И именно мне довелось сообщить ему это. Вот что странно. Но это еще не все.

Музыка продолжала играть — всего мы прослушали шесть песен, — а он продолжал стоять, положив руки на бедра и улыбаясь, и говорил что-нибудь вроде: «А эта песня основана на одном писателе, он писал довольно плохие научно-фантастические рассказы» или «Слышите? На гитаре играет Дэвид Торн. А не похоже, да?» Он довольно невысок (где-то метр семьдесят пять) и полон кипучей энергии. На подбородке у него легкая тень небритой щетины, а на глаза спадают очень светлые пряди волос: разительный контраст между возрастом и неподвластностью возрасту. Я просто сидел на стуле и записывал, осознавая, что это редкая удача — момент, который надо изо всех сил постараться не запороть.

Нью-йоркские студии, перелеты через весь континент, пресс-агенты крупных лейблов, которые водят тебя за ручку туда и сюда — в этой карусели легко закружиться. Это большая нагрузка. Очень легко смутиться и потеряться. Но когда я сидел в студии рядом с Дэвидом Боуи, мне показалось, что он воспринимает все это так же. И в его замечаниях, жестах, дружелюбных шутках меня удивила его поразительная искренность. И дело не в том, что он

был расслаблен. Почти все рок-звезды расслаблены, находясь в своем логове. Дело в том, что он был на нервах. Он пытался расположить меня к себе, потому что видел, что я тоже нервничаю. Он был… нормальным. [Вот как говорят: «А Джеймс хороший парень? — Да, он нормальный».] Что кажется противоестественным для человека, который продал больше альбомов, чем Бритни Спирс, и имеет больше денег, чем британская королева.

— Нет ничего хуже, чем когда слушаешь свой альбом и он тебе совсем не нравится. У меня такое бывало. Я тогда начинаю думать: «Зачем я все это делаю? Зачем я это слушаю? Нужно все пересвести».

При этих словах он смеется — вероятно, потому что на этот раз он так не думает. Прослушивание песен закончилось, и мы с ним вдвоем сидим на диване, в студии, на девять этажей возвышаясь над магазинами, уличными продавцами, хипстерами и дорожными работами Нью-Йорка. В его манере есть некая женственность: он убирает челку со лба, сидит, поджав под себя ноги. Не трудно представить себе, как он перевоплощается в андрогинную, бисексуальную рок-звезду из космоса — как в 1973 году. Не потому, что он странный. Он не странный. Но он производит впечатление человека, который готов попробовать все что угодно. Опять же — нормально.

— Я написал эти песни здесь, в Нью-Йорке, — говорит он, подойдя к окну и выглядывая наружу, спрятав руки в карманы джинсов. Он стоит у окна, и его обрамляют пожарные лестницы и кирпичные здания, и его заливает свет. — Здесь ты чувствуешь особенную энергию. Я чувствую тротуары. Здесь у шагов есть особенный звенящий призвук. Я знаю этот звук. И я хотел, чтобы это звучало на пластинке.

Он снова садится на диван и весело поднимает взгляд.

— У меня с семнадцати лет есть сентиментальная привязанность к этому городу. Потому что я тогда купил второй альбом Боба Дилана — где он идет по улице, кажется, по Бликер-стрит. И с ним его девушка. Я подумал: «Этот парень очень круто выглядит». [Затем, в сторону, обращаясь ко мне:] Сначала всегда смотрят на одежку, да? [Мы оба смеемся.] Я же англичанин. Чего вы хотите? Потом я поставил пластинку. Музыка мне страшно понравилась. Это был взрыв бомбы. У этого юноши был такой голос, как будто ему шестьдесят. Я подумал: «Это битники. В одной пластинке собрано все прекрасное, что есть в Америке». И я сразу начал тосковать по Бликер-стрит и так далее.

Я попытался задать ему вопрос об исполнении роли Энди Уорхола в фильме «Баския», но он вдруг прервал официальное

течение интервью [такая у него привычка] словами:

— Поверить не могу, что я тут сижу и даю интервью без *продукта* в волосах. [Он хохочет. Похоже, Боуи знает, как про него шутят. Он неуверен в себе и ищет одобрения, он хочет, чтобы я радовался тому, что нахожусь рядом с ним.] Я чувствую себя по-идиотски. [Я пытаюсь утешить его и говорю: «Нет, вы хорошо выглядите».] Ох, я ненавижу свои волосы. Без полфунта сала они выглядят просто ужасно.

Это естественным образом подводит нас к короткому разговору об Энди Уорхоле. Еще один колоссально влиятельный художник. Часто говорили, что у Боуи и Уорхола есть что-то общее.

— Как и все остальные, я его толком не знал, — говорит он. — Что там было знать? С Энди было очень, очень трудно. По сей день я не знаю, происходило ли что-нибудь у него в голове. Кроме тех поверхностных фразочек, которые он выдавал. Скрывалось ли что-нибудь за этим, в глубине, я не знаю. Или он был просто ловкой «королевой» и почувствовал дух времени, но не осмыслял его? Все, что он говорил, было такое: [очень точно изображает жеманную протяжную манеру Уорхола] «Вау, вы видели, кто пришел?» И он никогда-никогда не говорил ничего более глубокого. [Тем же голосом] «Бог мой, она великолепно выглядит. Сколько ей сейчас лет?» Конечно, Лу [Рид] знал Уорхола гораздо, гораздо лучше меня. И он всегда говорит, что у него было очень много мыслей и идей. Но я этого никогда не видел.

Из-за склонности Дэвида перепрыгивать с темы на тему исходная мысль потерялась. Я пытался выяснить у него, каково это — играть роль человека, которого ты знал лично и который стал исторической фигурой. Я собирался занять оборонительную позицию и снова задать этот вопрос [неловкая хитрость для бывшего журналиста], когда мне пришло в голову, что кто-нибудь, наверное, чувствовал бы то же самое, играя самого Боуи. Боуи выпрямился, заинтересовавшись, и сказал:

— Так было с «Бархатной золотой жилой». Персонаж этого фильма, видимо, должен был быть мной. Но я вот что скажу: [его голос опускается на октаву — таким голосом сообщают тайну на ухо собеседнику] по-моему, у него харизма, как у стакана воды. Я подумал, что уж я-то точно поживее. Этот парень был больше Уорхолом, чем я, когда я играл Уорхола. Он красивый юноша, и я подумал: ого, спасибо. Они явно не видели, какие у меня тогда были зубы.

— Дело в том, что этот фильм снят с явно американской точки зрения. А в Америке не было глэма. Это была глубоко

британская вещь. Надо было понимать эту ситуацию — когда вдруг начали краситься строительные рабочие и другие такие мужики. Это было просто смешно.

Странно то, что вообще Дэвид Боуи терпеть не может вопросов о том периоде своей карьеры. Он продлился недолго. Это было всего лишь одно из его воплощений. Да, в 1973 году, чуть больше года, был Зигги Стардаст. Но ведь были еще «модовские» синглы, выходившие на лейбле Руе в конце 60-х, был психоделический сингер-сонграйтер, спевший «Space Oddity» (не говоря уж о профессиональном артисте пантомимы, который основал собственную компанию), был длинноволосый автор смелой стилистической мешанины *Hunky Dory* в 71-м. Затем, уже после Зигги, было наваждение пластикового соула *Young Americans* в 75-м, а на *Station To Station* появился одержимый соулом авангардист — Тонкий Белый Герцог… затем была кокаиновая паранойя, которая привела к переезду в Берлин и к новому увлечению электронными экспериментами, проявившемуся на спродюсированных Брайаном Ино альбомах конца 70-х — *Low, Heroes* и *Lodger*… дэнс-поп *Let's Dance* в 83-м… и, конечно, были его ипостаси продюсера (в частности, на альбомах Лу Рида и Игги Попа), фронтмена группы Tin Machine (которая вдохновлялась музыкой Pixies и Sonic Youth) … и так далее, и так далее, и так далее. [В этом списке еще нет его различных проектов 90-х годов.]

Но из всех его воплощений, похоже, именно Зигги Стардаст до сих пор приковывает к себе больше всего внимания. И нельзя сказать, чтобы Боуи совсем не испытывал гордости за то, что создал и выпустил в свет этого монстра в губной помаде.

— С другой стороны, все это продолжалось только полтора года. За это время и началось, и закончилось. Все это движение. Мы все пошли дальше и занялись другими вещами: Roxy [Music] и я пошли дальше. Конечно, после нас появились все эти Джерри Глиттеры[134]. Они все равно были ужасные. Мы их не любили. Мы в этом были большие снобы. Нас было только трое: T. Rex, Roxy и я. И все. Это вся школа глэм-рока. Это даже не было движением.

Что подводит нас к центральному парадоксу карьеры Дэвида Боуи. Имея за плечами сорок лет и двадцать пять альбомов, попробовав оперный гранж и электронную музыку (сперва немецкое электро, потом даб-н-бейс), наряжаясь в серые деловые костюмы и женские платья, отработав несколько огромных туров и маленький, интимный тур по крошечным клубам пяти боро Нью-Йорка, — Боуи одновременно является одним из самых влиятельных и одним из самых восприимчивых к влиянию

музыкантов в рок-н-ролле. Все хотят быть Дэвидом Боуи, и Дэвид Боуи хочет быть всеми. Может быть, это комментарий к искусству, быстротечности, транслированию и отсутствию авторства — базовым постулатам постмодернистской мысли; или, может быть, это человек, который просто очень любит музыку.

Я поделился с ним этим парадоксальным наблюдением, пока мы сидели на диване в его студии на девятом этаже здания в Нью-Йорке. Он долго раздумывал, глядя в пол, почесывая в затылке, и сказал:

— Наверное, я впитываю все, что слышу. Я самый большой фанат музыки на свете. И до сих пор… скажем, группа Grandaddy вызывает у меня желание пойти и послушать их. [Я перебил его: «Обожаю Grandaddy». Он оживился, заговорил громче — настоящий преданный фанат.] Я еще не купил их новый альбом, он только вышел, в воскресенье [я говорю, что принес бы ему послушать, если бы знал, — и это, возможно, самая сюрреалистичная мысль в этот день сюрреалистичных мыслей: что я мог бы дать послушать альбом Дэвиду Боуи — как любому другому человеку. И в этом его обаяние. Он все еще увлечен музыкой. Он все еще включен в процесс]. Знаете, я уже два или три года подряд их рекламирую. Я уже устал, что они не получают признания. Когда открываешь такую группу — каких-нибудь Grandaddy или Pavement, — есть такие группы, которые услышишь и думаешь: «Это же ровно то, что я хочу сказать», или, скорее: «Вот как я хочу высказываться». Ты чувствуешь, что эти люди близки тебе по духу.

Тема увлекла его, градус повышается:

— Мои образцы для подражания так разнообразны, что я беру любой из них, а к нему пристали всякие странные вещи. Моя гибкость помогла мне понять музыку. [Голосом оратора, торжественно, как бы подводя итог] Я никогда ни от чего не отказывался… [и сразу же после этого, как замечание в сторону, вполголоса] … кроме, конечно, кантри-энд-вестерн. [Я так расхохотался, что он засмеялся тоже. Он посмотрел на меня с улыбкой и рассмеялся.] Но ведь правда же? Черт возьми. Это же ужасная музыка? Кошмар. Не выношу ее. А ведь я люблю Америку. В Америке я люблю все. Но это — никогда не любил. Мик [Джеггер] сказал мне: «О, обожаю кантри», а я сказал: «Что ты в нем находишь?» Это такие деревенщины… [и осекся] мне лучше заткнуться.

Тогда-то часы и начали плавиться[135]. Мы перешли на разговор о конце рок-н-ролла. О том, что рок-музыка попала в порочный круг ссылок на себя самое, в котором новые музыканты не просто развивают идеи предшественников, но буквально их

копируют: та же печальная развязка, которая выпала на долю джаза и классической музыки, двух форм музыкального искусства, одержимых своим прошлым, а не настоящим или будущим. И как раз в этот момент пресс-агент заглянула в дверь, посмотрела на меня и деликатно указала на свои часы. Время почти вышло. И я подумал, что все заканчивается слишком рано: это интервью, рок-н-ролл, Дэвид Боуи. И в этот момент нашего разговора, как и в этом месте настоящей записи, возможно, лучше всего самоустраниться и дать ему высказаться, потому что он говорит замечательные вещи, а времени осталось ужасно мало…

— Давайте объясним это постмодернизмом. Он ворвался, как лиса в курятник. Вот Ницше сказал: «Бога нет». Это взбаламутило весь двадцатый век. Когда он сказал это, случился коллапс — философский, духовный. И мне кажется, что когда постмодернисты в начале 60-х пустили в оборот идею, что больше никогда не будет придумано ничего нового, это тоже все переворошило. И идеи постепенно просачиваются. Эта идея определенно стала частью нашего мышления. [Он помолчал, чувствуя смену темы. Скрещивание.] И знаете, начинаешь спрашивать себя: Radiohead, как бы хорошо я к ним ни относился, это же по сути тот же Aphex Twin с бэкбитом? Ну то есть — разве это что-то новое? И важна ли теперь новизна? Может быть, нам не следует так настаивать на том, что оригинальность важнее всего? Наша культура создается… это стиль, не мода — я подчеркиваю — стиль это то, как мы создаем свою культуру. Это причина, по которой мы выбираем себе стул. Потому что он выглядит определенным образом. Казалось бы, какая разница? Почему мы имеем целый выбор стульев? Нам это нужно, потому что так мы можем очень много сказать о себе.

Он смотрит на свои руки, мнет какую-то бумажку, совершенно поглощенный своими мыслями.

— Но вот что интересно. Я пожилой человек, и чувство идеализма в 60-е было таким явным. Я помню, когда мне было шестнадцать-семнадцать лет. Я был таким идеалистом, когда думал о том, что может произойти в будущем. Я просто не знаю. Я не могу разглядеть, есть ли у более молодых людей — не говорю «у молодых людей», потому что вас я бы отнес к «более молодым» [он поднимает на меня взгляд] — такое же ощущение идеализма, которое было у меня в 60-е. [Вот оно, у меня с Дэвидом Боуи неожиданно происходит разговор отца и сына. И я подумал, что такой разговор мог бы состояться почти что у любого читателя *Filter*. Просто там был я. Он задумался, а потом поднял глаза и сказал:] Труднее ли вам чувствовать, что определенно существуют некоторые вещи, которым мы должны

следовать?

Я ответил ему. Не важно, что я сказал. Можете подставить сюда свой собственный ответ: _____.

— Да, это противоречие вас всех мучает, не правда ли? — был его ответ.

Наверное, вы можете прислать ему свой ответ письмом. Уверен, он был рад узнать ваше мнение. Потому что, боже мой, — этот человек, словно губка, впитывает *zeitgeist*: теорию хаоса в математике, поиск единой теории в физике [тщетный], эволюцию от постмодернизма к постпостмодернизму, а затем к классицизму и поиску смысла. Не знаю, то ли он читает эти книги, то ли он разговаривает с этими людьми, то ли он просто такой человек, который вбирает в себя все эти вещи, когда идет по улице — так или иначе, он все это знает. Он в курсе. Он это впитал.

— Кажется, теперь у нас нет никакого Бога. У нас нет доверия к политике в какой-либо форме. С философской точки зрения мы в открытом море. И мне кажется, что мы не хотим ничего нового. Мы правдами и неправдами пытаемся из тех вещей, которые знаем, соорудить какую-то цивилизацию, которая поможет нам выдержать все это и дожить до будущего. Нам не нужно новое. [С нажимом] Нам крышка. Нам хватает нового. Хватит! [Он кричит в потолок. Запомни этот момент.] Думаю, мы будем гораздо более довольны жизнью, когда сможем принять, что жизнь это хаос. Десять или пятнадцать лет назад это была ужасная мысль. Но, кажется, мы постепенно свыкаемся с мыслью, что жизнь это хаос, и больше тут ничего не скажешь: это хаос. Нет никакой структуры. Нет никакого замысла. Мы не эволюционируем. Мы должны извлекать лучшее из того, что у нас есть. И если мы сможем этим удовлетвориться, я думаю, нам следует установить такой образ жизни, при котором мы будем счастливее.

Он помолчал секунду, выжидая, когда уляжется интеллектуальная пыль, потом оживился и со смехом выпалил:

— Что я только что сказал?

Я начал вкратце пересказывать ему, но наше время вышло. Он сказал:

— Было очень приятно с вами поговорить. Извините, что у нас нет больше времени…

Вы помните *ваш* первый раз?

Пол дю Нойе. Ноябрь 2003, «The Word» (Великобритания)

В этом материале для британского журнала *The Word* и автор, и его собеседник предаются воспоминаниям.

Пол дю Нойе рассказывает о том, как меняются отношения поклонника с артистом, когда поклонник становится профессиональным журналистом и получает легкий доступ к своему старому кумиру. Тем временем Боуи публично анализирует мотивы, побудившие его в 1990 году принять странное решение (от которого он в дальнейшем отказался) больше не играть на концертах свои старые хиты, и при этом фактически признается, что причиной было его опасение, что его новые песни того периода не выдержат сравнения со старым материалом.

Кроме того в этой статье, может быть, содержится объяснение того, почему Боуи вскоре прекратил контакты с прессой и даже перестал делать музыку. Частые упоминания жены и ребенка могут говорить о том, что теперь он нашел себя в семейном счастье, а не в записи музыки и не в производстве афоризмов для интервьюеров.

В один из дней беспощадно, по-библейски жаркого лета 2003 года в пропеченный солнцем переулок стремительно въезжает черный лимузин. Дэвид Боуи выглядывает из его нутра, где работает кондиционер, и видит самых преданных своих приверженцев, стоящих в небольшом загончике. За этими переносными заграждениями они терпеливо прождали весь день; многие ради этого проехали весь штат Нью-Йорк, а некоторые, самые упорные фэны — пассажир лимузина узнает их — приехали из Великобритании. Мой взгляд привлекает высокий парень в переднем ряду, чьи густые волосы окрашены в рыжий и белый цвета в стиле фильма «Человек, который упал на Землю». Он был бы точной копией персонажа фильма, не будь он японцем.

Мы находимся в Поукипси, штат Нью-Йорк: этот город достаточно удален от Нью-Йорка, чтобы рок-группы могли спокойно обкатывать там новый материал перед тем, как поехать в тур. Наша площадка это рок-клуб под названием The Chance, который до сих пор выглядит как маленький кинотеатр, которым

он был во времена Чарли Чаплина и Бастера Китона. Группа Дэвида Боуи репетировала здесь весь день, и теперь их лидер присоединится к ним. Встречавшие нас поклонники — они купили билеты через сайт фэн-клуба Боуи — восторженно встречают каждую песню, едва заслышав ее первые такты. «Suffragette City», «The Man Who Sold The World», «Rebel Rebel»…

Входя в здание, Боуи заметил нескольких фэнов из Англии и теперь раздраженно смеется.

— Я же сказал им, что играть мы будем недолго.

Он вспоминает, что решил не играть сегодня целиком материал нового альбома (до выхода *Reality* тогда оставался еще месяц): он считает, что тогда уже завтра на eBay будет продаваться концертный бутлег.

Через пару минут Боуи уже на сцене и вместе с музыкантами заканчивает саундчек. На нем белая футболка, джинсы и черные ботинки, и он успешно возродил свою стрижку времен *Station To Station*. При определенном освещении кажется, что он прибыл сюда прямиком из 1976 года. Музыканты по-приятельски обмениваются друг с другом парой фраз, но все разговоры с техническим персоналом ведутся через гитариста Джерри Леонарда, молодого ирландца, выполняющего функции музыкального директора группы. На другом конце сцены, по ту сторону спутанных проводов, стоит басистка Гейл Энн Дорси — эффектная, с бритой головой — и гитарист Эрл Слик, который выглядит, как главный рок-н-ролльщик в мире. Еще один ветеран групп Боуи, импозантный Майк Гарсон, сидит за клавишами; он похож на Марлона Брандо в фильме «Апокалипсис сегодня» и извлекает из своего инструмента те напоминающие сломанное игрушечное пианино звуки, которые делают песню «Aladdin Sane» такой драматичной.

Настройка звука очень деловой процесс. Периодически Боуи спрашивает своего звукорежиссера: «Так нормально, Пит?» Серьезные люди из команды Боуи поглощены какими-то загадочными делами, как и гастрольный персонал — скоро они будут возить это шоу по всему миру. Пресс-агент из Нью-Йорка инструктирует телевизионщиков, готовящихся снять короткое интервью. В тихом центре всего этого — как в глазу бури — Боуи вглядывается в распечатку текстов песен, стоящую на пюпитре, и время от времени опускается на пол на переднем краю сцены, чтобы обсудить что-то с Коко Шваб — своей личным ассистентком с незапамятных времен. У Дэвида Боуи нет мобильного телефона, но в Шваб он нашел его ближайший эквивалент, к тому же в человеческом облике.

Саундчеки быстро наскучивают тем, кто в них не участвует, и

хотя наблюдать за Боуи с близкого расстояния здорово, я решаю выйти на свежий воздух. В дворике за зданием клуба шофер выполняет маневр «разворот лимузина гения на сто восемьдесят градусов», чтобы этому гению в дальнейшем было удобнее покинуть территорию. Фэны подрумяниваются на послеполуденной жаре и ждут захода солнца. Я беседую с девушкой из Англии, которая с гордостью заявляет, что впервые была на концерте Боуи в Hammersmith Odeon в 1973 году. И я тоже задумываюсь о том, как впервые увидел Боуи…

Это случилось несколько раньше, в конце 1969 года. Хотя Боуи только что выпустил свой первый и необычный поп-хит, «Space Oddity», он сам еще не был знаменит, и на афише британского тура его имя было напечатано внизу; хедлайнером была тяжелая «супергруппа» Стива Марриота Humble Pie. Остальные группы на афише — то были последние дни коллективных туров — являли собой ассортимент волосатых персонажей, включавший Love Sculpture Дейва Эдмундса и группы, которые, вероятно, назывались именами толкиновских хоббитов, на которых сильно смахивали их участники. Мое главное воспоминание — каким неприкаянным выглядел скромный Боуи. Застенчивый и лишенный звукоусиления — фолк-певец с завитыми волосами на вечере монстров рока.

Публика в Liverpool Empire представляла собой толпу неотесанных троглодитов с перхотью в волосах, в не по размеру больших шинелях BBC — пощады от них не жди. Несколько номеров Боуи запорол и был вынужден начать заново, потом он сыграл свой хит и ушел со сцены под смешанный аккомпанемент жидких аплодисментов, насмешливых комментариев и тишины. Я сочувствовал ему, но еще больше был убежден в том, что видел гения из какого-то иного мира — юношу с дикими глазами с горы Вольное облако[136]. Я тогда был новичком на концертах и решил, что вся музыка в тот вечер была великолепна, но постоянно мысленно возвращался только к Боуи. Потом он на пару лет, вроде бы, исчез, а в 1971 году вышел *Hunky Dory*, и я открыл его для себя заново.

Но вернемся в Поукипси; тем вечером клуб наполнили поклонники Боуи, правда, те из них, кто только что приехал, производят менее фанатичное впечатление, чем те, кто дежурил весь день. Собственно говоря, в зале на удивление мало внешних проявлений фанатской одержимости: никаких молний на лицах по образцу обложки *Aladdin Sane*, никаких костюмов Пьеро с блестками. Возможно, американцы воспринимают Боуи более прямолинейно и по-рокерски, чем в Англии, где к нему относятся, с нежностью, как к артистке пантомимы из космического века.

Музыканты начинают концерт с энергичного исполнения заглавного трека с нового альбома, «Reality». Рядом с клубом темно, и никто не замечает жену Боуи, Иман, которую в окружении охранников быстро проводят внутрь. Клуб рассчитан всего на пятьсот человек, и я нашел себе место прямо перед сценой, так что между мной и микрофоном Боуи всего несколько ярдов.

Но мне приходилось быть еще ближе. Мысленно я возвращаюсь к своему второму концерту Боуи, в мрачный маленький зал Liverpool Stadium, где обычно проходили боксерские матчи. На календаре 3 июня 1972 года, и я смотрю на сегодняшнего претендента в трепетном изумлении. Мы все ожидали увидеть Боуи в образе голливудской блондинки, как на обложке *Hunky Dory*, но он уже трансформировался в фигуру, которая появится на обложке его следующего альбома, *The Rise And Fall Of Ziggy Stardust And The Spiders From Mars*.

Его волосы были коротко острижены и стояли торчком — предвещая прически панков, — и он предводительствовал музыкантами, одетыми в одинаковые стеганые комбинезоны и сапоги, и при этом выглядел далеко не воздушным эльфом: он не уступал в брутальности любому боксеру, когда-либо выступавшему на этом ринге. То, что внешний вид Spiders был многим обязан «Заводному апельсину», я сообразил позже, но я сразу же пришел в восторг, потому что нашел группу, делавшую именно то, что мне было нужно увидеть. Они наконец убивали 60-е.

Как же я ненавидел хиппи и вельветовые клеши! К десятилетию мира и любви я испытывал такое отвращение, какое могут испытывать только очень юные и страстные люди. Тем вечером я смотрел на Боуи с благодарностью и обожанием. Он пел «Hang On To Yourself» и все остальные песни Зигги, которых мы раньше не слышали. К концу лета я знал все слова этих песен; думаю, я знаю их и сейчас.

Вскоре после этого, в первую же неделю моей новой жизни в Лондоне, я купил атлас и в телефонном справочнике нашел K. West — каждый фанат Боуи знает эту фирму по вывеске на обложке *Ziggy*. Так что я впервые познакомился с центром Лондона, пока искал Хеддон-стрит, и моя мысленная карта города выстроилась вокруг нее. Она находится прямо рядом с Риджент-стрит, и когда я бываю в тех краях, то почти всегда навещаю ее; теперь на ней полно фешенебельных ресторанов, но раньше это был просто грязный тупичок в районе портновских ателье[137]. Теперь это странно вспоминать, но я был настолько околдован Хеддон-стрит, что даже не стал искать находящееся

совсем рядом — на Сэвил-роу — здание, где раньше располагался офис компании Apple, и на крыше которого всего пару лет назад The Beatles в последний раз вместе выступили на публике[138].

Тридцать один год спустя Боуи, скачущий передо мной по сцене, выглядит поразительно неизменившимся; судя по всему, если он и набрал вес, то только за счет бицепсов и грудных мышц. Он одет в короткую джинсовую куртку, сужающуюся к его тонким бедрам. Вскоре он снимет куртку и останется в одной футболке, и воздух наполнят женские визги. Если что и изменилось за эти годы, то это отношение Боуи к нам, к публике. Ранний Зигги был на сцене очень вежлив. Он мало говорил и не забывал поблагодарить нас за каждую порцию аплодисментов. При этом все чувствовали, что являются свидетелями какой-то… странности. Через пропасть между ним и нами нельзя было проложить какой-либо мост. Харизма молодого Боуи была так необычна, что если бы кто-нибудь назвал его подкидышем, ребенком космических цыган, эта теория не показалась бы нам такой уж невероятной.

Напротив, сейчас, в семейном кругу своих фэнов, Боуи в версии 2003 года напоминает развеселого приходского священника, председательствующего на деревенском празднике с лотереями. Он спрашивает: «Как поживаете? О, у вас прекрасные новые ботинки!» Он производит впечатление самого спокойного и расслабленного человека в клубе. Послушайте, говорит он, это просто шоу. «Не волнуйтесь так!» Разве не должно быть наоборот?

— Я не знаю, что случилось, — скажет он мне позже, — может быть, дело в том, что у меня недавно родился ребенок… Не то чтобы работа отступила на второй план, но я теперь вижу более общую картину. Ты понимаешь, что в работе перед публикой нет никакого риска для жизни. Это значит просто выйти и спеть сколько-то песен. Больше ничего. В последнее время до меня это стало доходить, и я теперь получаю гораздо больше удовольствия от этого занятия. За последние годы концерты стали для меня чем-то другим. «Вот я, вот песни, которые я пишу, некоторые из них вам понравятся, о других вы в жизни не слышали, а некоторые вам не понравятся». Мне с этим комфортно. И я не очень общительный человек, так что для меня это почти что социальный прорыв.

Значит, передо мной новый, нормальный Дэвид Боуи и его новые, нормальные поклонники, и я думаю о том, каким удивительно нормальным кажется все происходящее по сравнению с тем, как было раньше. Но когда стихает последний аккорд и в зале зажигается свет, меня трогает за руку женщина с пугающе пустыми глазами: она заметила мой пропуск за сцену.

«Позвольте мне пройти туда с вами, чтобы я встретилась с ним», — говорит она потусторонним голосом сомнамбулы. — «Я должна встретиться с ним. Я его *самая* большая фанатка». — Она важно кивает головой. — «Вообще».

Я с легкой дрожью вспоминаю годы, когда работал в старом офисе *NME* на Карнаби-стрит. Визиты сумасшедших были нередким явлением, но абсолютное большинство из них были фэнами Дэвида Боуи. Я совершенно не умел их прогнать и часами слушал безумные утверждения, что Боуи договорился о встрече с ними у нас в редакции, или что высшие силы велели им стать его преемниками на земле, или что… в общем, понятно.

В музыке Боуи и в тех странностях, которые, казалось, пробуждала его персона, часто присутствовало жутковатое «подводное течение» умственного расстройства. Честно говоря, я вдруг ощутил прилив ностальгии.

Боуи вернулся домой из Поукипси где-то в полвторого ночи, но сегодня утром встал, как обычно, в 6.30. Ему нравится с утра пораньше выйти в город из своей квартиры в даунтауне. Он говорит, что это его любимое время суток в Нью-Йорке: на улицах нет никого кроме работников в китайском квартале, несущих на рынок свежие овощи. Как это непохоже на Боуи времен «The Jean Genie» — гимна, который жадный до новых впечатлений английский мальчик пел городу, который никогда не спит.

Я интересуюсь, узнает ли он сейчас тот, старый Нью-Йорк? Нью-Йорк времен «блейзеров с разрезами в спине» и «соблазнения официантов»?[139]

— Сейчас он стал гораздо более домашним, — говорит он. — В песне у меня более романтичный взгляд на Нью-Йорк, чем был бы сейчас, но с другой стороны, я жил совершенно другой жизнью. Ночной жизнью. Я оживал часа в четыре дня. Я тусовался ночи напролет. Не сомневаюсь, что эта сторона городской жизни есть здесь до сих пор, просто это больше не мой Нью-Йорк.

Мы сидим в манхэттенской студии Looking Glass, где он записывал *Reality*. Он, словно экскурсовод, показывает на разные части комнаты и рассказывает, какой музыкант где стоял. Надвинутая на глаза бейсболка безжалостно сминает его шевелюру, из-за нее он сейчас кажется меньше, чем вчера. На нем выглаженная белая футболка, джинсы и кроссовки; он плюхается на диван, и нам приносят чай. Чувствует ли он себя дома в Нью-Йорке?

— Да, определенно. Это все равно что приехать на каникулы куда-то, куда я давно хотел попасть, и эти каникулы не заканчиваются. Так что слово «дом» не совсем подходит, да? Здесь я всегда чувствую себя чужаком. Я аутсайдер. На самом

деле я до сих пор англичанин, от этого не уйти. Но у меня здесь друзья. Наверное, этот город я знаю лучше, чем современный Лондон. С тех пор как я стал постоянно жить в Америке, Лондон изменился просто невероятно. Здесь я могу ходить по улицам и ориентироваться лучше, чем в Челси. Я позабыл все улицы. [Изображает недоумение.] Где тут была Клэрвилл-гроув?

На днях, когда я прилетел в аэропорт имени Кеннеди, мне пришлось пройти через обычную рутину: сотрудник иммиграционной службы с недоверием щурился на мою журналистскую визу и спрашивал о цели визита. «Дэвид Боуи? Он еще жив?» Я вежливо заверил его, что да. «Хм, когда я видел его в последний раз, он выглядел полумертвым…» Но, конечно же, Боуи в свои пятьдесят шесть выглядит абсолютно живым и, всем на зависть, здоровым. Кроме прически, повторяющей 1976 год, черты его лица, несмотря на морщины, не изменились со времен Зигги Стардаста. Есть даже одно значительное улучшение — видимо, уступка недоверчивого отношения американцев к британским зубам — новые сияющие зубы: раньше улыбка Боуи вызывала в памяти надгробия на старинном кладбище.

Между красивыми новыми зубами у него торчит зубочистка, которая вдруг появилась на всех официальных фотографиях. Как все люди, поборовшие какую-то привычку — а Боуи говорит, что склонен к привыканию, — он любит говорить о своих старых мучителях и не может умолчать о сигаретах. «Это мое проклятие», — стонет он. Зубочистки, оружие, которое он избрал для защиты, — ароматические (по-видимому, масло австралийского чайного дерева) и имеют, по его словам, «странный, как будто мятный вкус». Разумеется, Боуи теперь подсел на эти зубочистки.

Зато он в превосходной физической форме. Раза три в неделю он отдает себя в руки личного тренера, который обычно занимается тем, что делает боксеров из хулиганистых ребят проблемных нью-йоркских районов: Боуи смеется, пытаясь себе представить, что этот тренер подумал о нем, хрупком английском эстете, который не справился бы даже с бумажным пакетом.

— Думаю, он просто так сильно удивился, что согласился взять меня. Но я вообще-то очень дисциплинированно этим занимаюсь. Я теперь много тренируюсь. Я начал заниматься, только когда родился ребенок, я просто хочу прожить подольше: «Давай, Боуи, соберись. Ты раньше был спортивным, сделай это еще раз».

По словам Боуи, рождение дочери Александрии три года назад кардинально изменило его домашнюю жизнь. Хотя он старается следить за актуальной музыкой (он хорошо отзывается

о The Dandy Warhols, Polyphonic Spree и Grandaddy), единственная песня, которую он слышит регулярно, это «Колесики у автобуса крутятся, крутятся…».

— Говорю вам, все дело во времени. Малыш занимает много часов, потому что хочет, чтобы на него смотрели. Папа, смотри на меня! Развлекай меня! Так что я больше не хожу выискивать новинки. А находить что-то нелегко, потому что везде *полно* дерьма.

В последнее время он все больше слушает винил.

— Знаете, что я слушал недавно? Дэвида Аллена, который играл в Gong и Soft Machine. По-моему, там есть все элементы глэм-рока. Он опередил нас года на два. И Кевин Айерс тоже. Soft Machine, особенно с Робертом Уайаттом, очень любили в Лондоне. Они были типа «наша тяжелая группа, чувак».

С другой стороны, Боуи через даб-поэта Линтона Квеси Джонсона вернулся к прото-рэпу Гила Скотт-Херона и The Last Poets, а от них к «словесному джазу» Кена Нордина 1950-х, и обратно к современному социально-ответственному рэперу Мос Дефу. Как настоящим ученый, Боуи любит прослеживать связи между явлениями и в зону его интереса попадает все, от сплава чтения с музыкой до африканских сказителей-гриотов.

Что он еще делает?

— Иногда мы ходим в кино, но все это меняется. Когда становишься домоседом, это меняет тебя самым решительным образом. Я в последнее время не могу выбраться в театр, а я любил театр. Последний спектакль, который я видел, — мюзикл «Король Лев».

(По его словам, дочка, как и ожидалось, была под сильным впечатлением: «лучшая постановка, которую *ей* доводилось видеть».)

Конечно, всем известен живой интерес Боуи к интернету. Он приглядывает за онлайн-сообществом своих фэнов, Bowienet, как очень старательный пастух. (Мы все знаем, что Боуи за много лет принимал разные обличья, но кто из нас предвидел, что одним из них станет «интернет-провайдер»? А это случилось.) Он все еще каждый день проводит немало времени в киберпространстве, особенно когда собирает материал для своего романа.

Романа? Он улыбается почти смущенно.

— Для романа мне нужно лет сто на сбор материала, и при моей жизни он не будет завершен, но я просто наслаждаюсь. Я начинаю с первых женщин — деятелей профсоюзного движения в лондонском Ист-Энде в 1890-е и добираюсь до Индонезии и политических проблем бассейна Южно-Китайского моря. Я узнаю поразительные вещи, которых никогда раньше не знал. И в

интернете так легко находить информацию. Я пишу последние полтора года, и это кошмарно трудно. Проблема в том, что я все время нахожу кучу интересных вещей, и поэтому главная сюжетная линия в какой-то момент начала расщепляться на побочные истории, и мне приходиться говорить себе: «Нет, возвращайся к главному сюжету, хватит отвлекаться. Просто докажи, что ты, черт возьми, можешь написать историю, у которой есть начало, середина и конец».

— Это такая эпическая штука — я не уверен, что когда-нибудь закончу. Может быть, после моей смерти опубликуют эти заметки. У меня интересные заметки! В них очень много «любопытных фактов». [Голосом зануды из пригородного паба] Ха-ха! «Вы знали, что в первое десятилетие XVIII века в Лондоне было двадцать процентов черного населения?» Они все жили в районе Сент-Джайлс, там были черные пабы…

Вам стоит почитать Питера Акройда.

— О, я *обожаю* Питера Акройда. Я читал у него все. Я даже договаривался созвониться с ним, надо наконец это сделать. Он видит эту страшноватую изнанку Лондона, и я вижу Лондон так же.

Легко себе представить, что первые визиты в Нью-Йорк молодого Боуи, как подсказывает текст «The Jean Genie», были изнуряющими: это был вихрь уорхоловских вечеринок, обильного поглощения наркотиков, ничем не ограничиваемого творчества и сексуальных экспериментов двадцать четыре часа в сутки. Вероятно, странствия по серым равнинам *New York Times* были для Боуи менее насущным занятием.

Но сегодня в его манере разговора слышны осторожная интеллектуальность и глубокая приверженность леволиберальным идеям, которые делают его похожим на манхэттенского профессора. Его новый альбом *Reality* наполнен локальными признаками, и на нем стоит печать неприятия Джорджа Буша на культурном уровне — все это обычные явления в нью-йоркских кругах.

— Нью-Йорк оказал определяющее влияние, — говорит он об альбоме, — но не является его содержанием. Он гораздо больше говорит о Нью-Йорке, чем я сам ожидал, но я не хотел бы, чтобы он считался моим нью-йоркским альбомом. В первую очередь это альбом о времени, в которое он создавался.

Хотя некоторые песни на *Heathen* с их атмосферой скорби и опустошения будто бы говорили об одиннадцатом сентября, они на самом деле были написаны до этой даты. Песни *Reality* были сочинены уже после нее. И Нью-Йорк — новый дом Боуи — был в

центре этих событий.

— Одиннадцатого сентября в истории Нью-Йорка была проведена жирная черта, — говорит он. — Это на самом деле изменило все в здешней культуре. В том числе в самых малозаметных вещах. Я был поражен солидарностью нью-йоркцев во время отключения электричества [из-за аварии в августе 2003 года]. Это было нечто абсолютно беспрецедентное. По-моему, в прошлый раз такое было в 1977 году, и я написал песню «Blackout», потому что я тоже при этом присутствовал. Я помню поджоги, мародерство, обстановка была очень неприятная. Но на этот раз все поддерживали друг друга. Просто поразительно. Никакого мародерства. Обычно это правило номер один: отключается электричество — не работает сигнализация — тащи все, что плохо лежит. Но в этот раз было что-то невероятное. Сейчас здесь определенно есть ощущение сообщества, какого раньше не было.

Он упоминает теории заговора, согласно которым теракты одиннадцатого сентября если и не были организованы американским правительством, то, по крайней мере, были использованы им для осуществления уже давно имевшихся планов. Многие из его подозрений основаны на материалах сайта неоконсервативного «мозгового центра» «The Project For The New American Century» («Проект нового американского века»), члены которого ратуют за доминирующую роль США в мире после холодной войны; среди них есть люди, близкие к Бушу.

— Меня поражает, — говорит он, — что кроме некоторых левых журналистов и изданий вроде *Mother Jones* никто не знает этот сайт или не придает ему значения.

(Вернувшись в Лондон, я получаю от Боуи несколько ссылок по электронной почте. По адресу www.newamericancentury.org можно найти манифест вышеупомянутого мозгового центра; некоторые аргументы оппонирующей ему стороны можно найти по адресу www.informationclearinghouse.info/article1937.htm.[140])

— Я не могу это понять: по-видимому, есть какой-то план, но никто не признает его существование. Все не то, что тебе об этом рассказывают.

Это недоверие к тому, что лежит на поверхности, — старая привычка Боуи: он всегда был главным ниспровергателем «аутентичности», к которой так стремились другие рок-музыканты. Теперь это недоверие стало сутью его нового альбома: не приходится сомневаться, что в даже в самом его названии слово *реальность* заключено в подразумеваемые кавычки или, по меньшей мере, снабжено подразумеваемым вопросительным знаком.

— С этим словом сейчас происходят странные вещи. Стало очень сложно сказать просто «реальность» — не «виртуальная реальность», не «реалити-шоу». Реальность обесценилась, но с другой стороны — что, собственно, обесценилось? Реальность сейчас — нечто вечно меняющееся, ускользающее. У каждого человека своя реальность.

Сам я старомоден и стремлюсь к абсолютной истине, поэтому не склонен верить постмодернистскому учению, что такой вещи не существует в природе. Сам Боуи тоже делает оговорку:

— Я знаю, что в странах третьего мира людям наплевать, верим мы в реальность или нет. Для них реальность существует, и неизбежная: бедность и так далее — реальность ежедневного выживания. Так что споры о значении этого слова — роскошь, которую могут себе позволить только немногие люди на Западе.

Но когда я упоминаю сатиру Тома Вулфа[141] на постмодернистов, Боуи возмущается:

— Меня восхищает его слог, но он очень эгоцентричный автор. В его мировосприятии есть какая-то узость, что-то очень пуританское, из-за чего я не испытываю к нему большой любви.

(Позвольте, тем не менее, порекомендовать вам сборник эссе Вулфа *Hooking Up*[142], где он очень едко пишет о модных веяних среди современных интеллектуалов.)

От сатиры мы переходим к мистицизму и каким-то образом заговариваем о Джордже Харрисоне, чью песню «Try Some, Buy Some» Боуи записал на *Reality*.

— Для него, — размышляет Боуи, — есть вера в какую-то систему. Но мне это кажется очень трудным. Не в повседневности: существуют обычные жизненные привычки, убедившие меня в существовании чего-то прочного, во что можно верить. Но когда я задумываюсь о философских вопросах — в эти «долгие одинокие часы» — это источник всей моей неудовлетворенности, я бьюсь над теми же вопросами, которые занимают меня с девятнадцати лет. Для меня ничего по-настоящему не изменилось. Все тот же духовный поиск, пугающе непомерная задача.

— Если ты можешь установить духовную связь с некоей ясностью, тогда все остальное встанет на свои места. Видимо, это даст какую-то нравственность, какой-то замысел, появится какой-то смысл. Но от меня это ускользает. И все же я не могу не писать об этом. Мой набор тем все уменьшается и уменьшается, и от него быстро остались только эти два-три вопроса. Но эти вопросы я задаю себе *беспрестанно*, и, видимо, это и есть суть того, что я написал за свою жизнь. И я не собираюсь останавливаться.

Моя преданность Боуи ни разу не пошатнулась в 70-е. В лучших традициях юношеского снобизма я отказался ходить на концерты большого тура *Ziggy Stardust*: я терпеть не мог всех новых фэнов, которые только что узнали о нем. И хотя мне очень понравились альбомы *Aladdin Sane* и *Diamond Dogs*, я не мог закрывать глаза на багровый «маллет», трико и, в целом, кошмарность визуального стиля глэм-рока. Когда Боуи преобразился в соул-боя на *Young Americans*, я наконец счел его приемлемо одетым и к 1976 году был уже готов согласиться сходить на его следующие большие концерты — тур в образе Тонкого Белого Герцога в поддержку *Station To Station*.

На этот раз его стиль был безукоризненным: черный костюм с белой рубашкой, пачка «Житан» в кармане жилета, блондинистая челка в духе довоенного Берлина. Это хороший стиль, и именно его он недавно с успехом возродил. Стоя в очереди на его концерт в «Уэмбли», я со злорадным удовольствием поглядывал на фанатов глиттер-рока — придурков, которых застал врасплох новый порядок вещей и которые до сих пор наряжались, словно клоуны в фольге. На той же неделе, в мае, на экраны вышел его фильм «Человек, который упал на Землю», а также появилось любопытное поветрие — на плакатах этого фильма, висевших в лондонском метро, рисовать ему крошечную свастику на скуле. Я начал ходить на выступления Sex Pistols в клубе 10 ˚Club и увидел, что у самых стильных молодых людей есть такие же маленькие свастики.

Я продолжал ходить на него всякий раз, когда он приезжал: на концерты Игги Попа в 1977, потом в «Эрлс-Корт» и на тур *Serious Moonlight* 1983 года, когда он завоевал массовый музыкальный рынок. К этому времени я уже стал музыкальным журналистом и привык иногда видеть Боуи, а однажды в Нью-Йорке я слушал The Clash и весь концерт стоял рядом с ним и Джои Рамоном. Наверное, это должно было привести меня в экстаз, но почему-то не привело: отчасти потому, что я утратил чувство удивленного восхищения, доступное только очень юному человеку, не вхожему в мир музыкального бизнеса, а отчасти потому, что новый Дэвид Боуи был не таким интересным, как старый.

В 80-е мы увидели более радостного, солнечного Дэвида на бульварах поп-музыки, но с моей точки зрения это не было улучшением. Если в 70-е годы эксцессам тела и бурям разума по меньшей мере не уступала его чудесная музыка (*Ziggy Stardust, Low* и т. д.), то в следующем десятилетии он не старался и выпускал посредственные пластинки вроде *Never Let Me Down*. Я настолько разочаровался в нем, что в 1987 году, получив

бесплатные билеты на концерт тура *The Glass Spider*, под влиянием момента отдал их какому-то человеку, которого случайно встретил в пабе.

Сегодня Боуи вспоминает о том времени как о периоде творческого кризиса.

— Мой успех как автора песен и исполнителя, по-моему, всецело зависит от того, верен ли я себе. Все свои худшие ошибки я делаю тогда, когда пытаюсь угадать желания публики и угодить ей. У меня всегда получаются более сильные вещи, когда я отношусь к своему делу эгоистично и просто делаю то, что хочу. В 80-е годы я сделал пару пластинок, которые, конечно, ругают, но они имели исключительно большой успех — а я продаю не так уж много альбомов, — но не этими альбомами я горжусь. Мне гораздо приятнее говорить, что я сделал *The Buddha Of Suburbia* [музыка к телесериалу 1993 года]. Я гораздо больше уверен в этой работе, чем в *Never Let Me Down*, несмотря на впечатляющие продажи.

Симптомами этого кризиса стало то, что Боуи в 1989 году «распрощался» со своими старыми песнями (которые он напоследок сыграл в туре *Sound + Vision*), а также странный период, когда он был участником группы Tin Machine. К первому люди отнеслись скептически, а ко второму насмешливо. С одной его пресс-конференции я уходил, откровенно не веря в то, что мы больше никогда не услышим «Space Oddity». Но теперь, в ретроспективе, эти два шага наконец начинают восприниматься как начало новой жизни Боуи. Тур *Sound + Vision* был визуально ошеломителен, а концерт Tin Machine в Килберне, на который я ходил, был — вам придется поверить мне на слово — фантастически хорош.

Незадолго до появления Tin Machine я впервые познакомился с Боуи лично, когда брал у него интервью в Нью-Йорке. Я к тому моменту был стреляный воробей и совсем не нервничал. Когда мне предложили принести с собой на интервью конверт старой пластинки, чтобы получить автограф, я с негодованием отверг эту затею как недостойную профессионала. Но наша беседа вызвала в моей голове неудержимый поток воспоминаний, скопившихся за всю мою жизнь — жизнь поклонника Боуи. Сам Боуи был сплошное очарование, и он производил то же самое впечатление при всех наших четырех последовавших встречах. Словно парень, начавший карьеру почетным инопланетянином, принялся затем с усердием бойскаута исполнять роль приятного во всех отношениях землянина. Но не может же он быть совсем обычным человеком: ведь он Дэвид Боуи.

Я с пугающей ясностью осознал этот простой факт однажды в

90-е, когда мне довелось сопровождать Боуи на церемонии вручения наград одного журнала. Было достаточно всего лишь пройти с ним и Иман через многолюдный вестибюль и бар отеля к предназначенному для них столику, чтобы осознать, насколько ненормальной бывает реакция людей на знаменитость. Когда он вошел, оглушающий гул голосов сменился почти полной тишиной. Никто не хотел откровенно крутить головами, но все скользнули по нему взглядом, а потом еще раз, и еще. Вся толпа без какого-либо принуждения расступилась перед ним, как Красное море перед Моисеем. Только папарацци (которых я едва замечал еще две минуты назад) не снизошли до этой игры; все пытались, пусть и тщетно, не глазеть на Боуи слишком откровенно, но фотографы закружили, словно голодные чайки над торговцем моллюсками на набережной.

Человек, остающийся боуи-филом много лет, должен быть иногда готов нести одиночную вахту. От меня это потребовалось в 1989 году, когда вышел первый альбом Tin Machine — хард-роковый, с костюмами. С тех пор и по сей день я защищаю достоинства этой пластинки перед многократно превосходящими силами противника. Этот альбом не только гораздо мелодичнее и энергичнее, чем принято считать, — он также в свое время послужил высокой цели пробудить Боуи от летаргического сна. К счастью, я наконец встретил человека, который со мной согласен. Проблема в том, что его зовут Дэвид Боуи:

— Я *обожаю* Tin Machine! Я просто фанат. Я действительно высоко оцениваю этот материал. По крайней мере пятьдесят процентов того, что мы делали, было хорошо. Это были отличные песни и некоторые из них были по-своему достаточно новаторскими. В то время было не так уж много музыки, которая звучала бы так же. В воздухе что-то было, я почувствовал: *вот* каков мир прямо сейчас. Такое было тогда чувство. Но в этой группе собрались такие непредсказуемые личности — ты каждый вечер не знал, чего ожидать. Было не на что положиться. Кто-то мог оказаться не в себе, не в состоянии играть — а иногда и просто не в состоянии прийти. Но когда мы были в рабочем состоянии, это было потрясающе.

— И публика на концертах всегда принимала нас *очень* хорошо! *Outside* — очень популярный альбом среди моих фэнов, они его очень любят, но поверьте: публика на концертах Tin Machine веселилась больше всего. Когда мы играли плохо, мы были просто ужасны, но в этом и была суть этой группы. Это был замечательный опыт, и он очень хорошо на меня подействовал: я почувствовал, что могу принимать решения о том, что делать в следующие годы. С этой группой мне было негде спрятаться. Все

было против нас — и это было хорошо!

Как вам кажется, почему эту группу так невзлюбили?

— Общее мнение было, что это надувательство — потому что я говорил, что я «просто участник группы». Я ничего не мог сделать или сказать, чтобы убедить людей, но я *правда* был просто участником этой группы. Я не могу произнести это еще громче. Когда я решил, что мы будем работать как группа, все в ней делалось демократическим образом. Я был участником группы. И многим людям это не понравилось, и я так и не понял почему. Никто не возражал, когда я в 70-е играл на клавишах у Игги — никто не придавал этому большого значения.

Когда вы в 1990 году объявили, что перестанете играть все старые песни, было ли это вызвано тем, что вас подавляла ваша собственная молодая персона? Мне кажется, что в последних работах вы стремитесь сравняться со своим прошлым.

— Это совершенно точно. Я тогда был в смятении. Я знал, что мне нужно кардинально изменить свою жизнь. Мне нужно было либо собраться, взять себя в руки, либо просто найти себе другое занятие, которое бы мне действительно нравилось, — например, стать художником. Я не знал, хороши ли мои песни. Я буквально разрывался на части, и я не хотел, чтобы меня подавляли мои старые вещи, поэтому я решил, что следует начать все заново. Ради себя самого мне придется начать заново, создать с нуля репертуар и посмотреть, что получится. Каким автором я тогда стану? Я сделаю это и узнаю.

— И в течение 90-х я чувствовал, что пишу все более и более сильные вещи. Я знал, что новые вещи не похожи на старые, что в них, наверное, нет лихорадочной энергии моих юношеских песен, но так всегда бывает, когда становишься старше. Но в моих новых вещах было некое качество. И, откровенно говоря, последние три-четыре года я очень доволен тем, как пишу. Я теперь чувствую себя очень уверенно, когда еду в тур и ставлю новые песни рядом со старыми. Меня это не пугает, вот и все.

— Я замечаю, что последние несколько лет мы живем в сильном стрессе. Безмятежные дни окончательно и бесповоротно прошли. Это же идет циклами — чувство опасности, да? Поэтому я упорно стараюсь сохранять позитивное мировосприятие. В прошлый раз был залив Свиней [прелюдия к Карибскому кризису 1962 года]. Я помню, как перепугались мама с папой, они были уверены, что вот оно — будет ядерный холокост, и мы все взлетим на воздух. Время от времени случается что-нибудь такое, и ты думаешь: ну что ж, в прошлый раз мы удержались, а теперь у меня трехлетняя дочь, и мы *точно* удержимся в этот раз, потому

что *у моей дочки, черт побери, будет хорошая жизнь*. Так как я постоянно возвращаюсь к этой мысли, я больше не могу позволить себе поддаваться негативным мыслям. Мне больше не полагается быть нигилистом, даже для творчества. Я должен быть позитивным.

— Надеюсь, в новом альбоме это чувствуется. Это уже не «горе мне», это не *Diamond Dogs*. Я хочу, чтобы в конечном счете от этого альбома оставалось хорошее чувство. Что про наше будущее можно сказать что-то хорошее, что это будет хорошее будущее.

— Песня Джорджа, «Try Some, Buy Some», теперь много для меня значит. Когда я впервые услышал эту песню, я услышал в ней совершенно другую историю. Теперь я понимаю ее как песню о том, что ты оставляешь позади один образ жизни и находишь что-то новое. О том, что большинство рок-артистов бросают наркотики, слишком много говорят, читать об этом ужасно скучно. Но когда я впервые услышал эту песню в 1974 году, мне еще только предстояло пережить период тяжелой зависимости. Теперь это песня об утешении — когда ты завязал со всем этим и резко изменил свою жизнь.

Вам легко вспоминать все то, через что вы прошли?

— Страшное признание: я практически ни о чем не жалею. У меня есть личные сожаления о самом себе, о моем поведении и о людях, которых я серьезно подводил за эти годы. Но такая у меня была жизнь, моя жизнь прошла таким образом, и я не могу думать о ней с сожалением. Наверное, если бы я зря потратил много лет своей жизни, я бы ушел в какую-то совершенно другую область, не занимался бы музыкой. В общем, у меня нет сожалений. Если бы мне сказали, что все это случится снова и я сохраню память о том, как все было в прошлый раз, думаю, я поступал бы иначе. Я не делал бы, как раньше, потому что это слишком опасно. В другой раз я мог бы умереть, вот что главное. Или выйти из всего этого с уничтоженным здоровьем. Зная то, что я знаю теперь… я бы не делал этого с собой снова.

Считаете ли вы, что вам повезло?

— Чувствую ли я, что мне повезло? Мне полагается сказать, что везение здесь ни при чем…

Или что бог вас благословил?

— Мне надо так назвать альбом. Бог благословил меня. Я мог бы благодарить Бога. Да. Но которого из них?

Об авторах

Мик Браун — автор шести книг, в том числе *American Heartbeat* («Американский пульс»), *Performance* («Представление») — анализ одноименного культового фильма, *The Spiritual Tourist* («Духовный турист»), «Танец 17 жизней»[143] (*The Dance of 17 Lives*) и *Tearing Down the Wall of Sound: The Rise and Fall of Phil Spector* («Разрушая стену звука: взлет и падение Фила Спектора»). Он пишет на широкий круг тем, связанных с культурой, для журнала *Telegraph*.

Дэвид Кавана родился в Ирландии. Музыкальный журналист, с 1990 по 2013 год писал для *Select, Q, Mojo* и *Uncut*. В 2000 году вышла его книга о лейбле Creation Records и британской инди-сцене *My Magpie Eyes are Hungry for the Prize* («Мои глаза, как у сороки, жадно высматривают приз»). В настоящее время работает над книгой о музыкальном радио.

Гордон Коксхилл начинал с карьеры музыкального журналиста, но затем стал учителем на острове Сирос в Эгейском море. О проведенных там двух десятках лет и о своих путешествиях по Греции в это время он подробно пишет в книге *Passing Thyme*. Он говорит, что эти годы больше сформировали его как личность, чем интервью со звездами 60-х и 70-х.

Адриан Дивой — журналист, пишет для *The Times, Los Angeles Times, The Sunday Times, The Times of India, Q, GQ* и *The Mail on Sunday*. Брал подробные интервью у Боба Дилана, Принса, Мадонны и Джорджа Майкла. Живет в Лондоне.

Когда-то **Робин Эггар** работал на лейбле RCA Records, где занимался связями с прессой; именно ему было позволено отвечать на телефонные звонки в день смерти Элвиса. Потом он был менеджером панк-группы The Members и продюсера Стива Лиллиуайта, а затем стал писать о рок-музыке для *Daily Mirror*. Публиковался в *The Sunday Times, Esquire, You Magazine, The Face, Time Out, NME, The Observer, The Word* и *Rolling Stone*, а также написал десять книг обо всем на свете — от фитнеса, экстремального спорта и вертолетов «Чинук» до секс-символов 60-х.

Роберт Хилберн с 1970 по 2005 гг. был музыкальным критиком и писал о поп-музыке для *Los Angeles Times*, а затем уволился, чтобы писать книги. Он написал два бестселлера: книгу воспоминаний *Corn Flakes with John Lennon* («Кукурузные хлопья с Джоном Ленноном») и *Johnny Cash: The Life* («Джонни Кэш: жизнь») — исчерпывающую биографию этого легендарного кантри-музыканта.

Микель Джоллет был журналистом и пытался стать писателем, но в возрасте 31 года нашел свое призвание и стал музыкантом. Он фронтмен группы The Airborne Toxic Event. О времени, когда он был одним из редакторов журнала *Filter*, он говорит так: «Это была просто компания друзей — я, Том, Стив и Грег. Мы сами не знали, что делали. Мы просто ездили в разные места и разговаривали со своими любимыми группами. Было классно».

Аллан Джонс в 1974 году, в возрасте 22 лет, получил работу в *Melody Maker*, написав им письмо, которое заканчивалось так: «*Melody Maker* нужна пуля в задницу. Я пистолет — нажмите на курок». В 1984 году он стал там редактором. Он взял интервью у стольких великих и хороших музыкантов, что из его бесчисленных историй получилась целая колонка «Stop Me If You've Heard This One Before» («Прервите меня, если уже слышали это раньше»). Эта колонка печаталась в журнале о музыке и кино *Uncut*, который он основал в 1997 году и где был редактором до 2014 года.

Дилан Джонс — редактор журнала *GQ*, лауреат нескольких премий. Написал много книг, в том числе одну в сотрудничестве с будущим премьер-министром Великобритании — *Cameron on Cameron: Conversations with Dylan Jones* («Кэмерон о Кэмероне: Разговоры с Диланом Джонсом»). Был председателем благотворительного мероприятия *Fashion Rocks Monaco*, организованного Фондом принца Уэльского. В июне 2013 года был награжден Орденом Британской империи за свою работу в издательском деле и модном бизнесе. Однажды чуть не стал участником группы Buzzcocks.

То ли по собственному желанию, то ли по велению судьбы **Линда Лабэн** проводит свою жизнь, слушая музыку, зависая в студиях звукозаписи, добиваясь интервью и прокладывая себе дорогу к лучшим местам на концертах. Ее статьи публиковали SXSWorld, M for Music & Musicians, Spin.com, MTV.com, *New Musical Express, Record Collector, Revolver, The Boston Globe, The Seattle Times, New York Post, Kerrang!* и *Rolling Stone*. Родилась в Лондоне, живет в Бостоне и Нью-Йорке.

Энгус МакКиннон писал тексты (главным образом о музыке) и был редактором (главным образом в области нон-фикшн). Он говорит: «Мое профессиональное прошлое в основном кажется мне теперь чужой страной». Теперь он посвящает все время воспитанию своих детей.

Майк МакГрат — ведущий шоу о садоводстве *You Bet Your Garden* на Национальном общественном радио, редактор отдела садоводства на радио WTOP News в Вашингтоне, пишущий

редактор и колумнист журнала *GreenPrints*. В начале 70-х был рок-н-ролльным репортером: первое свое интервью взял у Кэптена Бифхарта, второе — у Pink Floyd. Он также был редактором в Marvel Comics в Нью-Йорке и продюсировал первое издание британского еженедельника *The Mighty World of Marvel*.

Карьеру журналиста **Чарльз Шаар Мюррей** начал громко: из-за номера «Schoolkids Issue» (1970) андеграундного журнала *Oz*, в котором он дебютировал, на редакторов подали в суд за непристойность. В 1972 году он начал работать в *NME*, а в дальнейшем стал одним из первых авторов журналов *Q* и *Mojo*. Кроме того публиковался в *Evening Standard, Guitarist, The Guardian, The Independent, The Independent on Sunday, The Observer, MacUser, New Statesman, Prospect, Vogue* и *The Word*. Он автор отмеченной наградами книги *Crosstown Traffic: Jimi Hendrix and Post-War Pop* («Crosstown Traffic: Джими Хендрикс и послевоенный поп»).

Х. П. Ньюквист за последние двадцать лет писал на самые разные темы, от музыки до медицины. Он был главным редактором журнала *Guitar*, а теперь является исполнительным директором Национального музея гитары (National Guitar Museum). Он автор многочисленных отмеченных премиями книг, о них можно узнать на сайте www.newquist.net.

Пол дю Нойе начинал как журналист и писал статьи для *New Musical Express*. В дальнейшем он был редактором в журнале *Q* и в 1993 году запустил *Mojo*. Автор книг о Джоне Ленноне и о музыкальной истории Ливерпуля, своего родного города, и Лондона, ставшего ему домом. После девяти лет работы в журнале *The Word* оставил журналистику и сейчас работает над новой книгой.

Дэвид Куонтик — музыкальный журналист и телевизионный сценарист. Он однажды заставил Дэвида Боуи спеть кусочек песни «The Laughing Gnome» — это было, вероятно, ее первое и единственное публичное исполнение.

Крис Робертс живет в Лондоне и уже много лет пишет о музыке, кино и поп-культуре. Автор книг о Майкле Джексоне, Лу Риде, искусстве готики, Кейт Мосс, Скарлетт Йоханссон, Talk Talk и т. д. Первым альбомом, который он купил в своей жизни, был *Ziggy Stardust*. Интервьюировал Дэвида Боуи четыре раза.

Джон Робинсон — ответственный редактор журнала *Uncut*, автор *The Guardian Guide*. Также его статьи публиковали *The Guardian, The Daily Telegraph, The National* (ОАЭ) и *Uncut*.

Кен Скрудато пишет о музыке, путешествиях, гостиницах, ночной жизни, искусстве и прихотях культуры для многих крупнейших американских независимых изданий о стиле и культуре, в том числе для *BlackBook, Filter, Billboard, The Hollywood*

Reporter, Flaunt и *Surface*. Редакторы обычно умоляют его упомянуть несколько хоть каких-нибудь фактов среди разглагольствований о политическом и культурном контексте. Также занимается консультированием в области туризма, ивентов и гостиничного бизнеса.

Дэвид Синклер начинал как музыкант и играл в группах TV Smith's Explorers и London Zoo. Затем он стал музыкальным журналистом и работал для *The Times* (Лондон), *Rolling Stone, Q* и *Billboard*, а также написал книги о ZZ Top и Spice Girls. С 2006 года он записал три альбома оригинального материала, которые вышли на лейбле Critical Discs. Альбом *David Sinclair 4* вышел в 2015 году.

Стив Сазерленд — шеф-редактор в издательском доме IPC Media. В 1992 он сменил работу заместителя редактора в *Melody Maker* на позицию редактора в *New Musical Express* (оба издания принадлежат IPC Media). Его карьера в *NME* продолжалась до 2000 года, и, к его удовольствию, как раз совпала с эпохой брит-попа. Он говорит, что из всех артистов, с которыми ему довелось пообщаться, самое сильное впечатление на него произвел Дэвид Боуи.

Дэвид Томас — журналист с тридцатилетним опытом работы на Флит-стрит[144], а также в крупнейших британских и американских журналах, лауреат премий. Работал редактором в *The Magazine, Punch* и *Sunday Today Extra*. Опубликовал девять романов и дюжину книг нон-фикшн под собственным именем и под псевдонимом Том Кейн[145], писал киносценарии. Переведен на два десятка языков.

В 1974 году, после работы бухгалтером, страховщиком и банковским сотрудником в дневное время и музыкальным журналистом, автором журнала ZigZag, в ночное время, **Джон Тоблер** устроился на лейбл CBS Records и стал первым британским пресс-агентом ABBA. Впоследствии он напишет официальную биографию ABBA и сопроводительный текст к их сборнику *ABBA Gold*, разошедшемуся тиражом в несколько миллионов экземпляров. В 1976 году он в качестве фрилансера начал работать на радиостанции BBC Radio One, где взял интервью у нескольких десятков музыкантов, в том числе у Eagles и Sex Pistols. Он возглавляет небольшой независимый рекорд-лейбл Road Goes On Forever.

Майкл Уоттс — журналист, журнальный редактор и редактор отдела с опытом работы в нескольких крупнейших британских газетах, в том числе *Financial Times* и *London Evening Standard*, бывший британский корреспондент *Los Angeles Times*. В 1970-е годы писал о рок-музыке и джазе для *Melody Maker*.

Работая в Лондоне, Нью-Йорке и Лос-Анджелесе, он писал о важнейших событиях в музыке того времени в старейшей на тот момент музыкальной газете — от взлета панк-рока и Sex Pistols до смерти Джона Леннона.

Доминик Уэллс большую часть 90-х был редактором лондонского *Time Out*, и Британское общество журнальных редакторов (BSME) четырежды присуждало ему титул «редактор года». В первом десятилетии XXI века работал шеф-редактором в британском отделении AOL и младшим редактором в *The Times*. В настоящий момент работает вольным журналистом и сценаристом и ведет блог о кино www.londonhollywood.wordpress.com. Подростком он увешал ст-ст-стену плакатами Боуи и два года каждый день слушал *Ziggy Stardust*.

Стивен Уэллс был образцовым британским музыкальным журналистом 80-х, который считал, что его работа неразрывно связана с миссией уничтожить Маргарет Тэтчер. Он начал карьеру под маской агитпроп-поэта Seething Wells[146], а затем бросил якорь в *NME* и писал для них в течение четверти века. Также он писал статьи для *The Guardian* и *Philadelphia Weekly* и сценарии для комедийных радио-шоу, а также написал роман *Tits-Out Teenage Terror Totty* («Юная горячая штучка-террористка с сиськами наружу»). Он умер от рака в 2009 году в возрасте сорока девяти лет.

Список интервью

«„Не копайте слишком глубоко“, — призывает Дэвид „Oddity“ Боуи», Гордон Коксхилл. Впервые опубликовано в *New Musical Express* 15 ноября 1969 г. © IPC+ Syndication. Перепечатано с разрешения издателя.

«Oh You Pretty Thing», Майкл Уоттс. Впервые опубликовано в *Melody Maker* 22 января 1972 г. © IPC+ Syndication. Перепечатано с разрешения издателя.

Дэвид в «Дорчестере» /«Назад в Дорчестер», Чарльз Шаар Мюррей. Впервые опубликовано в *New Musical Express* 22 и 29 июля 1972 г. © IPC+ Syndication. Перепечатано с разрешения издателя.

«Прощай, Зигги, и поприветствуем Аладдина Сэйна», Чарльз Шаар Мюррей. Впервые опубликовано в *New Musical Express* 27 января 1973 г. © IPC+ Syndication. Перепечатано с разрешения издателя.

«Боуи находит свой голос», Роберт Хилберн. Впервые опубликовано в *Melody Maker* 14 сентября 1974 г. © 1974 Robert Hilburn. Перепечатано с разрешения автора.

«Боуи встречает Спрингстина», Майк МакГрат. Впервые опубликовано в *The Drummer* 26 ноября 1974 г. © 1974 Mike McGrath. Перепечатано с разрешения автора.

«Боуи: Теперь я предприниматель», Роберт Хилберн. Впервые опубликовано в *Melody Maker* 28 февраля 1976 г. © 1976 Robert Hilburn. Перепечатано с разрешения автора.

«Прощай, Зигги, и все такое», Аллан Джонс. Впервые опубликовано в *Melody Maker* 29 октября 1977 г. © IPC+ Syndication. Перепечатано с разрешения издателя.

«12 минут с Дэвидом Боуи», Джон Тоблер. Впервые опубликовано в *ZigZag*, январь 1978 г. © 1978 Джон Тоблер. Перепечатано с разрешения автора.

«Признания сноба», Майкл Уоттс. Впервые опубликовано в *Melody Maker* 18 февраля 1978 г. © IPC+ Syndication. Перепечатано с разрешения издателя.

«Будущее не то, что прежде», Энгус МакКиннон. Впервые опубликовано в *New Musical Express* 13 сентября 1980 г. © IPC+ Syndication. Перепечатано с разрешения издателя.

«Интервью для „Face“», Дэвид Томас. Впервые опубликовано в *The Face*, май 1983 г. © 1983 David Thomas. Перепечатано с разрешения автора.

«Савойская проповедь», Чарльз Шаар Мюррей. Впервые опубликовано в *New Musical Express* 29 сентября 1984 г. © IPC+

Syndication. Перепечатано с разрешения издателя.

«Boys keep swinging», Адриан Дивой. Впервые опубликовано в *Q*, июнь 1989 г. © 1989 Adrian Deevoy. Перепечатано с разрешения автора.

«Интервью „Tin Machine II“», Робин Эггар. © Robin Eggar, 1991.

«Однажды, сынок, все это может стать твоим» / «Алаи Смит и Джонс», Стив Сазерленд. Впервые опубликовано в *New Musical Express* 20 и 27 марта 1993 г. © IPC+ Syndication. Перепечатано с разрешения издателя.

«Станция за станцией», Дэвид Синклер. Впервые опубликовано в *Rolling Stone* 10 июня 1993 г. © 1993 David Sinclair. Перепечатано с разрешения автора.

«Мальчики все еще свингуют», Доминик Уэллс. Впервые опубликовано в *Time Out* 30 августа — 6 сентября 1995 г. © 1995 Time Out. Перепечатано с разрешения издателя.

«Живопись действия», Крис Робертс. Впервые опубликовано в *Ikon*, октябрь 1995 г. © 1995 Chris Roberts. Перепечатано с разрешения автора.

«Ловкий старый плут», Стивен Уэллс. Впервые опубликовано в *New Musical Express* 25 ноября 1995 г. © IPC+ Syndication. Перепечатано с разрешения издателя.

«Уже не безумный юноша», Х. П. Ньюквист. Впервые опубликовано в *Guitar*, январь 1996 г. © 1996 HP Newquist. Перепечатано с разрешения автора.

«Фэшн: поверните налево. Фэшн: поверните направо.», Дэвид Боуи и Александр Маккуин. Впервые опубликовано в *Dazed & Confused*, ноябрь 1996 г. © 1996 Dazed & Confused. Перепечатано с разрешения издателя.

«Звезда возвращается на Землю», Мик Браун. Впервые опубликовано в *Telegraph Magazine* 14 декабря 1996 г. © 1996 Mick Brown. Перепечатано с разрешения автора.

«ChangesПятьдесятБоуи», Дэвид Кавана. Впервые опубликовано в *Q*, февраль 1997 г. © 1997 David Cavanagh. Перепечатано с разрешения автора.

«Боуи: ретроспектива», Линда Лабэн. Впервые опубликовано на *Mr. Showbiz*, март 1997 г. © 1997 Linda Laban. Перепечатано с разрешения автора.

«Куда же я подевал мелодии», Дэвид Куонтик. Впервые опубликовано в *Q*, октябрь 1999 г. © 1999 David Quantick. Перепечатано с разрешения автора.

«Боуи: самый стильный мужчина», Дилан Джонс. Впервые опубликовано в *GQ* (Великобритания), октябрь 2000 г. © 2000 Dylan Jones. Перепечатано с разрешения автора.

«Эта штука значит для меня больше, чем все хитовые альбомы на свете. Большое спасибо», Джон Робинсон. Впервые опубликовано в *New Musical Express* 2 декабря 2000 г. © IPC+ Syndication. Перепечатано с разрешения издателя.

«Контакт», Пол дю Нойе. Впервые опубликовано в *Mojo*, июль 2002 г. © 2002 Paul Du Noyer. Перепечатано с разрешения автора.

«Дэвид Боуи: жизнь на Земле», Кен Скрудато. Впервые опубликовано в *Soma*, июль 2003 г. © 2003 Ken Scrudato. Перепечатано с разрешения автора.

«Такой прекрасный день», Микель Джоллет. Впервые опубликовано в *Filter*, июль/август 2003 г. © 2003 Mikel Jollett. Перепечатано с разрешения автора.

«Вы помните *ваш* первый раз?», Пол дю Нойе. Впервые опубликовано в *The Word*, ноябрь 2003 г. © 2003 Paul Du Noyer. Перепечатано с разрешения автора.

Редактор настоящей книги выражает глубокую благодарность Алену Вальдесу за предоставленные сканы.

notes

Примечания

1

«О, прекрасное создание» — отсылка к песне Дэвида Боуи с альбома «Hunky Dory».

2

Имеются в виду хиты лейбла «Tamla Record», с 1961 года — «Motown record», на котором в шестидесятые записывались все чернокожие музыканты.

3

А. Дж. Веберман — фанат Боба Дилана, объявивший себя «величайшим диланистом мира», придумал свою собственную систему трактования дилановских текстов, а также изобрел собственную науку «мусорологию» и буквально изучал Боба Дилана по отходам в его мусорных баках.

Имеется в виду Роберт Мельцер, автор вышедшей в 1970 году «Эстетики рока», первого масштабного исследования рок-музыки.

5

Ян Хантер — фронтмен группы «Mott the Hoople».

Звукозаписывающая компания «Island records».

7

Имеется в виду сингл «All the young dudes» 1972 года — подаренная Дэвидом Боуи группе «Mott the Hopple» песня в итоге стала гимном глэм-рока и вошла в зал славы рок-н-ролла.

8

Имеется в виду Кантри Джо Макдональд и его психоделическая рок-группа «Country Joe and the Fish».

9

Песня Вэна Моррисона.

10

Строчка из «Alley Oop», единственного хита группы «Hollywood Argyles», «Look at that caveman go» вошла в один из главных хитов Боуи, песню «Life on Mars».

11

Песня Чарльза Мингуса с одноименного альбома 1956 года, в которой говорится о подъеме человека прямоходящего и неизбежном его падении от жадности и стремления к власти.

12

Песня Фрэнка Заппы и его группы «The Mothers of Invention» с альбома «Absolutely Free» 1967 года, жестокая сатира на американское общество, главным сюжетом которого становится роман городского политика с 13-летней девушкой.

13

Песня группы «Velvet Underground» с дебютного альбома «The Velvet Underground and Nico» 1967 года.

14

Группа «The Lovin’ Spoonful», записавшая свой главный хит «Summer in the city» в 1966 году.

15

Афроамериканский певец по прозвищу «Черный Элвис», работавший на стыке рок-н-ролла и ритм-энд-блюза.

16

Американский пролетарский вариант произношения имени Брюс.

17

Ироничное определение белых музыкантов, играющих черную музыку, которое Боуи подхватил и превратил в самоопределение.

18

«Стена звука» — изобретение 60-х годов американского продюсера Фила Спектора, добивавшегося единого полифонического звучания всех музыкальных инструментов в записи.

19

Имеется в виду известная песня «Let’s Twist Again».

20

Эдвард Шиаки — радиоведущий из Филадельфии, известный любовью продвигать новых артистов, в числе его протеже были Брюс Спрингстин, Билли Джоэл и Дэвид Боуи.

21

Имеется в виду Лютер Вэндросс, построивший позже довольно успешную сольную карьеру.

22

Ночной клуб и ресторан в Нью-Йорке, открытый в 1965 году и до 1975-го остававшийся одним из главных мест сборищ глэм-рокеров: отсюда не вылезали Дэвид Боуи, Лу Рид и Игги Поп, здесь часто бывали Энди Уорхол и Патти Смит, и здесь начинались карьеры многих будущих рок-звезд, в том числе и Брюса Спрингстина.

23

«Hoagie», так в Филадельфии называют холодный сэндвич, чаще всего со стейком и расплавленным сыром, который подается в продолговатой сдобной булочке, или саму эту булочку.

24

Фраза из научно-фантастического фильма «День, когда Земля остановилась», которая останавливает инопланетного робота Горта от разрушения Земли.

25

Легендарный концертный зал Fillmore в Сан-Франциско стал известен в 60-х годах благодаря усилиям промоутера Билла Грэма, сделавшего его центром психоделической волны. Здесь и в филиалах Fillmore в Сан-Франциско и Нью-Йорке регулярно играли «The Grateful Dead», «Jefferson Airplane», «The Doors» и многие другие. К середине 70-х Грэм закрыл филиалы и сосредоточился на промоутерской деятельности, до своей гибели в вертолетной аварии в 1991-м он мог считаться самым влиятельным концертным импресарио Америки.

26

Не совсем точное описание сюжета об упавшем на Землю инопланетянине, но стоит предположить, что фильм, мировая премьера которого состоится только в марте, а американская — и вовсе в мае, журналист просто еще не видел.

27

Заигрывания Боуи с фашизмом не ограничились одним только заявлением в прессе: они слышны уже в «Hunky Dory» и были связаны с его интересом к концепции «сверхлюдей», скорее к Ницше, чем к фашистской символике. Тем не менее он коллекционировал эту фашистскую символику, заявил журналу «Rolling Stone» в феврале 1976 года, что он хотел бы властвовать над миром, а в интервью «Playboy» в сентябре того же года утверждал, что верит в фашизм и долго в полушутку описывал Гитлера как первую настоящую рок-звезду.

28

Роль странноватого, но гениального сержанта Гарри Палмера принесла в 60-е годы первую настоящую славу актеру Майклу Кейну.

29

«No Pussyfooting» — первый совместный альбом Брайана Ино и Роберта Фриппа, был записан в 1972 году.

30

Nathan’s Famous — американская компания, управляющая сетью закусочных быстрого питания, специализирующихся на хот-догах.

31

Американский музыкант, игравший на укулеле.

Хеммингс, режиссер фильма.

33

Пятый студийный альбом Брайана Ино вышел в 1977 году, занял второе место в американских чартах.

34

Американский писатель-битник Уилльям Берроуз в своем творчестве, в том числе в самом известном романе «Голый завтрак», использовал придуманный еще дадаистами «метод нарезок», компонуя целое из различных вырезок и отрывков.

35

Имеется в виду Шато д'Эрувиль, французский замок XVIII века, который в 70-х годах превратился в легендарную звукозаписывающую студию, где работали Игги Поп, T. Rex, Элтон Джон, Дэвид Боуи и многие другие.

36

Gilbert & George — британские художники-авангардисты, работают в жанре перформанса, фотографии.

37

Читай «Neu!», группа, созданная гитаристом Михаэлем Ротером и барабанщиком Клаусом Дингером после раскола основного состава «Kraftwerk», и просуществовавшая с 1971 по 1975 год.

38

Так фильм назывался в английском прокате. Примечательно, что оригинальное его название, сохраненное в русском переводе — «Jeder für sich und Gott gegen alle», «Каждый за себя, а Бог против всех». В фильме Херцога эту роль играет некто по имени Бруно С., которого Херцог попросту нашел на улице и у которого была точно такая же «новизна» ума.

39

В английском фольклоре — лесной дух, склонный к хулиганским выходкам.

Кеннет Энгер — автор книги «Голливудский Вавилон».

41

Британский премьер-министр с 1970 по 1974 год.

42

Имеется в виду фильм Стенли Кубрика «Космическая одиссея-2001».

43

Так в книге, на самом деле Альфред Э. Нойман — вымышленный персонаж с обложки сатирического журнала «Mad», мальчик с широкой улыбкой с щербинкой и оттопыренными ушами, который в каждом номере делился с читателями премудростями вроде «Жизнь — это то, что происходит с вами, когда вы заняты тем, что строите планы на будущее».

44

Английский писатель и радиоведущий Рой Пламли придумал программу «Desert Island Discs»: каждую неделю герои программы выбирали восемь пластинок (необязательно музыкальных), одну книгу и один предмет, который они взяли бы с собой на необитаемый остров. Всего у программы было более тысячи выпусков, она продолжилась с другими ведущими и после смерти Роя Пламли в 1985 году и до сих пор выходит каждую неделю на радио BBC 4.

45

Джорджо Мородер — итальянский композитор, который считается одним из первооткрывателей техно.

46

Имеется в виду американский лейбл «Stax records», в 60-х — оплот соул-музыки.

47

Имеется в виду традиционный Ноттинг-Хиллский карнавал, который проходит в конце августа.

48

Песня Дэвида Боуи с альбома Lodger, буквально можно перевести как «Мальчики всегда выкрутятся».

49

Этой фразой заканчивался каждый выпуск британской телепередачи 50-х годов «Человечек из цветочного горшочка».

Имеется в виду Арт Гарфанкел.

51

Сэмюэль Пипс — британский чиновник XVII века, оставивший знаменитый дневник о повседневной жизни лондонцев его времени. В России перевод отрывков из этого дневника вышел только в XXI веке (Сэмюэль Пипс «Домой, ужинать и в постель…». Перевод Александра Ливерганта. М.: Текст, 2001).

52

Имеется в виду Израэль Регарди, оккультист и личный секретарь Алистера Кроули.

53

Британский мистик Артур Эдвард Уэйт.

54

Мэнли Палмер Холл — основатель «Философского исследовательского общества» в Лос-Анджелесе, занимавшегося исследованиями оккультизма.

55

Вероятнее всего, имеется в виду Сэмюэль Лидделл Мазерс, один из первых британских мистиков.

56

Песня с альбома «Hunky Dory».

57

Отсылка к одноименному сериалу 70-х годов о двух грабителях с Дикого Запада, которым позволили уйти от наказания при условии, что они сменят имена и сумеют воздержаться от ограблений в течение года.

58

Дело об избиении полицейскими чернокожего таксиста Родни Кинга окончилось практически полным оправданием полиции — вердикт, вынесенный 9 марта 1992 года, спровоцировал в Лос-Анджелесе массовые беспорядки.

59

В 1992 году в журнале «Rolling Stone» вышло рекламное интервью со Спайком Ли, где он говорит о расовых проблемах в Америке и утверждает, в частности, что СПИД создан американским правительством, чтобы уничтожить афроамериканские, латинские и гей-меньшинства («Болезнь-загадка, да, но столь же загадочная, как и геноцид»).

60

«Джим позаботится об этом» — британская телепередача, выходившая с 1975 по 1994 год, в которой ведущий исполняет желания детей.

61

Американский критик культуры, профессор, публичный интеллектуал.

62

War Child — «Дитя войны» — негосударственная благотворительная организация, оказывающая помощь детям в зонах военных конфликтов.

63

«Изысканный труп» — сюрреалистическая техника, напоминающая игру в чепуху: несколько человек создают текст или рисунок, причем каждый видит только последнее слово или краешек рисунка предыдущего участника (или не видит его, а следует заранее установленной структуре). Название взято из первой фразы, составленной таким образом компанией сюрреалистов (в их числе были Андре Бретон, Ив Танги, Марсель Дюшан, Жак Превер…) изначально ради игры: «Изысканный труп будет пить молодое вино».

64

Грей Гаури — британский консервативный политик, бывший в разное время министром труда и пенсий, министром по делам Северной Ирландии и министром искусств (все посты — в правительстве Маргарет Тэтчер). По окончании политической карьеры был председателем аукционного дома «Сотбис» и Английского совета по искусствам. Публиковал сборники стихов, поддерживает Фонд Элтона Джона по борьбе со СПИДом. Глава шотландского клана Рутвен (Ривен).

65

Живопись действия (англ. action painting) — техника, при которой краску не наносят на холст кистью, а льют, разбрызгивают и т. п. (пример живописи действия — картины, которые Боуи делал вместе с Дэмиеном Херстом, см. предыдущее интервью).

Фильм вышел в августе 1996 года под названием «Баския».

67

Boys from the Blackstuff — пятисерийный телефильм 1982 года о тяжелой жизни рабочих, кладущих асфальт («Черную жижу»), в тэтчеровской Британии.

68

Имеется в виду песня «Joe the Lion», но в ней речь идет о Крисе Бердене (см. предыдущее интервью), и тогда, в 1977 году, сына Боуи (его первое имя — Данкан) еще не называли Джо.

69

Бэкбит — акцентирование слабых долей в такте (например, 2 и 4 доли при размере 4/4); один из важнейших и моментально распознаваемых стилистических элементов рок-н-ролла.

70

Бальтюс (1908–2001) — французский художник польского происхождения.

71

«Голод» вышел на экраны в 1983 году, когда Боуи было 36 лет.

72

Направление театрального искусства, в первую очередь связанное с именами Бертольта Брехта и Эрвина Пискатора (последнему принадлежит авторство термина).

73

Конца века.

74

Имеются в виду строчки из припева песни «Andy Warhol»: «Andy Warhol, Silver Screen / Can’t tell them apart at all». Silver screen — «серебряный экран» — так в обиходе называют кино (что-то вроде «большого экрана»). Кроме того, screen printing — шелкография, то есть излюбленная техника Энди Уорхола. Можно вспомнить и серебряную фольгу, которой были оклеены стены его Фабрики.

«Последнее искушение Христа».

76

Анонимный корейский художник, вероятно, вымышленный, который постепенно отрезал от себя части тела на глазах у публики; по слухам, в конце концов у него осталось только туловище и одна рука, и он попросил отнести себя в пещеру в горах Катскилл, где его подкармливали преданные поклонники.

77

Имеется в виду Ловкий Плут из «Оливера Твиста» Диккенса. Слово *artful* (здесь — «ловкий») одного корня со словом искусство, *art*.

78

Last of the Summer Wine — ситком про трех стариков из английской провинции.

79

По аналогии с ранней песней Боуи «Laughing Gnome».

80

Тимоти Лири — американский психолог, энтузиаст психоделических веществ. Ньют Гингрич — американский политик, член Республиканской партии.

81

Редактор, работала в том числе в отделе моды журнала Tatler. Именно она открыла Александра Маккуина.

82

Кокаин.

83

Очень низко сидящие штаны, от bum — *задница.*

84

Сравнительно бедный район Лондона, застроенный многоэтажками.

85

Здесь и далее речь идет о лагерях отдыха/кемпингах и о фирмах, ими занимающихся.

86

Движение искусств и ремесел — Arts and Crafts — движение в изящных и прикладных искусствах, зародившееся в Великобритании в 1880-е годы. и возникшее под влиянием архитектора Огастеса Пьюджина, художественного критика Джона Рескина и дизайнера Уильяма Морриса и их идей сохранения и развития ремесел, антииндустриализма и социализма.

87

Эдвард Берн-Джонс (1833–1898) — английский художник, близкий к движениям прерафаэлитов и эстетизма, работавший с Уильямом Моррисом. «Примавера» — картина «Весна» Сандро Боттичелли (ок. 1445–1510), одно из самых знаменитых и влиятельных произведений изобразительного искусства.

88

Из песни «All The Madmen».

89

Из песни «Oh! You Pretty Things»: «Oh you pretty things / Don’t you know you’re driving your mamas and papas insane».

Очевидно, в отличие от «высокого» и «низкого» искусства.

91

Строго говоря, Ино был только одним из продюсеров альбома *Outside*. Продюсером альбомов «берлинской трилогии» был Тони Висконти.

Здесь воедино сплавлены реальность и фантазия. Рудольф Шварцкоглер был представителем «венского акционизма» и использовал в своих перформансах в том числе и образ кастрации (он закрывал себе пах взрезанной рыбой). Не соответствующее действительности сообщение, будто Шварцкоглер отрезал себе член и умер от потери крови, действительно однажды промелькнуло в прессе. Реальный Шварцкоглер устраивал перформансы, в ходе которых наносил себе порезы, и умер, выпав из окна при неясных обстоятельствах. В «Дневнике Натана Адлера» Боуи в одном предложении упоминает полувымышленных «венских кастрационистов» и реальные кровавые «ритуалы» Германна Нитша.

93

На самом деле записанный в конце 1975-го и изданный в 1976 году.

94

Престижная школа-интернат, где учился, в числе прочих, Чарльз, принц Уэльский.

95

Так называется инструментальная композиция Боуи (1979), которая прозвучала в рекламе японского саке «Crystal Jun Rock» (Боуи и сам снялся в этом ролике, но утверждал, что музыка изначально была написана им не для рекламы). Эта пьеса удостоилась «собственного» сингла в Японии (в 1980 году), а также выходила на оборотной стороне сингла «Up The Hill Backwards». В дальнейшем она выходила в качестве бонус-трека на переизданиях альбома *Scary Monsters (And Super Creeps)* и была включена в несколько сборников.

96

Лютер Вэндросс — ритм-энд-блюзовый и соул-певец, продюсер. На альбоме *Young Americans* аранжировал партии бэк-вокала и сам записался в качестве одного из бэк-вокалистов, а также сочинил вместе с Боуи песню «Fascination».

97

Настоящее имя Эрла Слика — Фрэнк Маделони.

На самом деле она фотографирует так называемые коронные газовые разряды. Исследования фотографий кожи живого человека (подушечек пальцев) показывают, что вид получающегося в результате причудливого изображения зависит от содержания на коже и в коже жидкости. И все же неудивительно, что этой техникой заинтересовались эзотерики и парапсихологи, и даже сам Семен Давидович Кирлиан считал, что снимает ауру человека.

99

Пригороды Лондона.

100

Эпизодам пути Иисуса Христа на Голгофу.

101

Parson — приходской священник.

102

Не путать с более известным телефильмом под тем же названием — мокьюментари о вымышленной группе The Rutles; его сняли Эрик Айдл (который работал с комической труппой «Монти-Пайтон») и Гэри Вайс.

103

Из Kluster вскоре выросла новая группа под названием Cluster.

104

От названия улицы Бликер-стрит в Гринвич-Виллидже.

105

На альбоме каверов *Pin Ups* Боуи записал две песни группы The Pretty Things («Rosalyn» и «Don’t Bring Me Down»); на *Hunky Dory* есть песня «Oh! You Pretty Things»; на альбоме Игги Попа и The Stooges *Raw Power* есть песня «Your Pretty Face Is Going to Hell».

106

Плохо переводимое слово camp («кэмп»), с одной стороны, близко по смыслу к русскому разговорному «трэш» — оно обозначает возведение «дурного вкуса» и пошлости в целую ироническую эстетику. С другой стороны, это прилагательное, описывающее манерное и женственное поведение мужчины (например, гомосексуала). Отчасти эти понятия могут пересекаться, но в данном случае имеется в виду скорее последнее значение (The Supremes — девичья группа).

107

Эстрадная певица, известная исполнением песни из бондовского фильма «Человек с золотым пистолетом»; в 1974 году она сделала каверы на песни Боуи «The Man Who Sold The World» и «Watch That Man», причем в записи участвовали сам Боуи и Мик Ронсон (который, таким образом, уже второй человек, работавший и с Лу Ридом, и с Лулу).

108

Песня «Where the Blue of the Night (Meets the Gold of the Day)».

109

Актер и телеведущий.

Джарвис Кокер из группы Pulp.

111

На первом и третьем альбомах Tyrannosaurus Rex — акустической фолк-группы, которая позже трансформировалась в T. Rex, одну из главных групп британского глэм-рока.

112

Английский актер, комик, сатирик.

113

Английский актер и комик.

114

Карфентанил.

115

Певец, работающий в ретро-стиле, то есть фактически продолжающий традиции Синатры.

116

Британский модельер.

117

Шутят про фильм «Индиана Джонс и последний крестовый поход».

118

В клипе на песню «Ashes to Ashes».

119

Речь, очевидно, идет о песне «China Girl» («Девушка из Китая»).

120

«Queen Bitch» это недвусмысленный оммаж The Velvet Underground, и «белый свет», разумеется, взят из их песни «White Light/White Heat».

121

«Low profile» означает «непубличный, малозаметный, скромный», а также «меньше по высоте или толщине, чем стандартные предметы этого типа».

122

Пол Уэллер — участник групп The Jam и The Style Council, а также автор многочисленных сольных альбомов.

123

Одна из знаковых песен «The Velvet Underground».

«I Took A Trip On A Gemini Spaceship».

125

Captain Birdseye — персонаж рекламы замороженных продуктов «Birds Eye».

126

Костюмы «зут» были популярны в США в 1940-е годы, особенно в мексиканских, африканских, итальянских и филиппинских сообществах. Особенностями таких костюмов являются очень широкие, мешковатые брюки, сужающиеся на лодыжках, и длинные пиджаки с широкими лацканами и подплечниками. С такими костюмами носили ботинки с острыми носами и шляпы-федоры, популярным аксессуаром были длинные цепочки карманных часов.

127

Blue-eyed soul — голубоглазый соул — так с середины 60-х называли соул и ритм-энд-блюз, который делали белые артисты.

128

Фильм Кэтрин Бигелоу.

129

Lilith Fair («Прекрасная Лилит») — женский музыкальный фестиваль (1997–1999, 2010), основанный певицей Сарой Маклахлан и ориентированный главным образом на мейнстримных исполнительниц/группы вроде Шерил Кроу, Пэт Бенатар и Morcheeba.

130

Торговые марки лекарств, которые прописывают при депрессии.

131

Последнее предложение раннего эссе Альбера Камю «О музыке».

132

Оригинальную версию «Pablo Picasso» записала группа Ричмена The Modern Lovers (1972, изд. 1976).

133

В оригинале «Such A Perfect Day» — слова из песни Лу Рида «Perfect Day».

134

Саркастичное собирательное название, основанное на имени Гэри Глиттера.

135

Автор статьи обещал «день сюрреалистичных мыслей», так что часы Дали здесь объяснимы.

136

Имеется в виду название ранней песни Боуи «Wild Eyed Boy from Freecloud».

137

Хеддон-стрит идет параллельно Сэвил-роу — улице, знаменитой своими ателье по пошиву костюмов.

138

Имеется в виду компания Apple Corps Ltd, основанная участниками The Beatles, а не Apple Inc., основанная Джобсом, Возняком и Уэйном.

139

Слова из песни «The Jean Genie».

«Проект нового американского века» просуществовал до 2006 года, их сайт сейчас недоступен; зато вторая ссылка действует до сих пор.

141

Том Вулф — американский писатель, журналист, эссеист, представитель так называемой «новой журналистики» 1960-х и 1970-х годов (и автор этого термина). Не путать с американским писателем Томасом Вулфом, жившим в первой половине XX века.

142

Этот сборник на русском языке не издавался.

143

Выходила на русском языке. Также на русском языке выходила его биография Ричарда Брэнсона («Ричард Бренсон. Биография»; *Richard Branson: The Inside Story*).

144

Синоним британской национальной прессы.

Или «Том Каин».

146

Буквально «Кипящий, бурлящий, снедаемый изнутри яростью» Уэллс; заодно это созвучно его настоящему имени.